I 10844

almanah cinema 1975

almanah cinema 1975

Un an al marilor evenimente

Cinema

Încheiem un an care a marcat, în fiecare din anotimpurile sale, date memorabile, date cruciale în istoria patriei.

Primăvara anului 1974: alegerea secretarului general al Partidului Comunist Român, tovarășul **Nicolae Ceaușescu,** ca președinte al Republicii Socialiste România.

Vara anului 1974: împlinirea a 30 de ani de la victoria Insurecției naționale antifasciste și antiimperialiste de la 23 August 1944.

Toamna anului 1974: Congresul al XI-lea al Partidului Comunist Român.

Marele eveniment de la 28 martie — învestirea secretarului general al partidului cu însemnele supreme ale puterii, autorității și demnității statale a fost încununarea unui îndelungat și profund proces istoric, manifestarea definitorie a încrederii depline a întregului nostru popor, în Partidul Comunist Român, expresie a unității desăvîrșite a națiunii noastre socialiste, a prestigiului statului român independent și suveran, ca și a întîiului său președinte, tovarășul **Nicolae Ceaușescu.**

Aniversarea a trei decenii de la eliberarea țării de sub dominația fascistă a prilejuit cea mai cuprinzătoare retrospectivă a drumului parcurs, în întreaga perioadă care a trecut de la începutul revoluției populare și socialiste. În acești 30 de ani, am urcat tot atîtea trepte ale unui edificiu impunător și fiecare dintre ele ne-a ridicat cu o înălțime mai sus: astăzi puterea țării noastre, calculată în capacități industriale, este tocmai de 30 de ori mai mare decît la punctul de plecare. Este prima cifră, dintr-un șir nesfîrșit de date, în cel mai înalt grad concludente, ilustrînd marile prefaceri, puternica dezvoltare economică și spirituală antrenate de revoluția socială, politică și culturală pe care am înfăptuit-o sub conducerea partidului marxist-leninist al clasei muncitoare.

Cea mai autorizată sinteză a acestui drum, a întregii experiențe a poporului nostru, dar mai ales a opțiunilor și obiectivelor sale viitoare este primul Program unitar al Partidului Comunist Român, adoptat de Congresul al XI-lea: Programul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintării României spre comunism. Contribuție de seamă la afirmarea și dezvoltarea marxismului, în condițiile specifice ale țării noastre și ale situației internaționale actuale, datorată în mod nemijlocit secretarului general al partidului, președintele **Nicolae Ceaușescu,**

I 10844

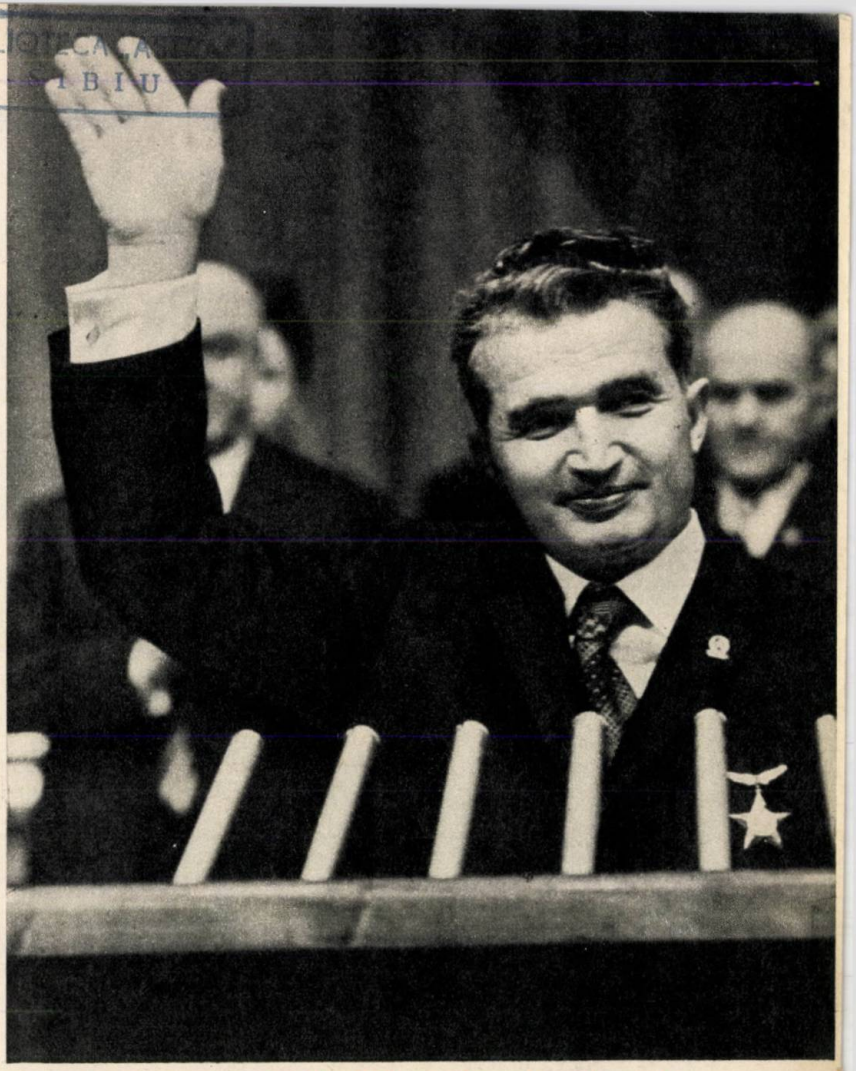
BIBLIOTECA
SIBIU

Programul este un document de o valoare inestimabilă, în cadrul concepției științifice, revoluționare, despre lume și societate — materialismul dialectic și istoric. El este termenul propriu de referință în întreaga operă constructivă și umanistă pe care o vom înfăptui în deceniile care vin, pînă în pragul mileniului al treilea. Celelalte documente ale Congresului — Directivele pentru planul cincinal viitor, prognoza activității economico-sociale pînă în anul 1990 și proiectul de norme ale vieții și muncii comuniștilor, ale eticii și echității socialiste, traduc orientările strategice ale Programului în date ferme, științific determinate, în indicații metodologice precise. Ele vor jalona realizarea saltului prin care România socialistă va trece din rîndul țărilor în curs de dezvoltare în categoria țărilor dezvoltate.

Realegerea tovarășului **Nicolae Ceaușescu,** cel mai fidel și mai strălucit fiu și conducător al poporului nostru, în funcția de secretar general al partidului, este o garanție a înfăptuirii acestui Program, în spiritul cel mai propriu aspirațiilor de progres și fericire ale poporului nostru.

În această perspectivă se înscrie și programul afirmării depline a artei cinematografice naționale, la cotele maxime de exigență și valoare, prin apropierea tot mai sensibilă de viața omului de azi, prin transfigurarea tot mai elocventă, în opere durabile, a realității pe care o trăim, pentru ca filmul să contribuie la consacrarea geniului națiunii române, într-o lume mai bună și mai dreaptă.

Alături de marile jaloane istorice ale anului pe care-l încheiem, cineaștii și cinefilii au înregistrat, în analele lor și ale vieții noastre ideologico-artistice, ca un eveniment de primă mărime, întîlnirea tovarășului **Nicolae Ceaușescu** cu membrii Consiliului Asociației cineaștilor, aleși la Conferința națională din aprilie. Sarcina pe care tovarășul **Nicolae Ceaușescu** ne-a trasat-o cu acest prilej, de a întocmi un plan cincinal multilateral al



«De la această înaltă tribună, asigurăm partidul, întregul popor, că vom chibzui cu toată răspunderea asupra viitorului țării»

Nicolae CEAUȘESCU

cinematografiei, care să fie înoit an de an, fundamentează întreaga noastră activitate profesională și obștească pentru perioada următoare.

Avînd conștiința că am parcurs un an de evenimente și realizări de importanță istorică, pășim în anul viitor cu încredere, cu hotărîrea fermă de a face totul pentru a transforma Programul partidului în realitate. În această decizie ne inspiră mereu cuvintele pe care tovarășul **Nicolae Ceaușescu** le-a spus la închiderea Congresului al XI-lea: «**Dorim să spunem deschis, dragi tovarăși și prieteni, că nu pornim la plimbare, că pornim la un drum de muncă! În această ascensiune vom avea și greutăți de învins, va trebui să trecem și obstacole. Dar, așa cum în milenara sa istorie poporul nostru a știut să meargă victorios înainte — avem toată garanția că, în frunte cu comuniștii, vom înfrînge toate greutățile, că națiunea noastră va merge tot mai ferm înainte, spre comunism**».

«CINEMA»

22 837

Memento '74

Filmele anului

Copilăria pe portativ

Veronica se întoarce

Veronica este o fetiță care crede cu atîta putere în povești, în cele cîntate mai ales, încît poate trece oricînd pragul care desparte lumea reală a grădiniței de copii, de lumea, pentru ea la fel de reală, căreia oamenii mari îi spun, nu se știe de ce, «fantastică», a poveștilor de tot felul. Pentru Veronica ajunge un pas, ca să se întîlnească cu vulpea, cu împărăteasa furnicilor, ca să poată cînta și dansa cu șoriceii, să se poată sfătui cu greierii sau cu licuricii. Și asta nu numai pentru că o zînă i-a dăruit de ziua ei o traistă fermecată, ci și pentru că, în concepția ei despre lume, dreptatea, cinstea, generozitatea, bucuria și alte bunuri, la fel de prețioase, trebuie să fie întîlnite într-o lume în care își dau mîna realul și visul.

«Veronica se întoarce» nu pentru că vrea să semene cu Mary Poppins, cum s-a spus uneori, cu maliție. Veronica se întoarce, pentru că se ține strîns de mîna Elisabetei Bostan care, se știe, nu-și părăsește copiii decît atunci cînd ei înșiși trec pragul unei alte vîrste (à propos, în ce clasă o fi acum Năică?). A mai revenit ghemul de fetiță printre noi și dintr-un alt motiv: avea ceva important să ne comunice: cum se trăiește în țara harnicelor, prea geloaselor și neînduplecatelor furnici, ce înseamnă viața cînd te-ai născut greiere ghinionist în muncă, dar norocos în dragoste, și alte cîteva descoperiri candide de dragul cărora musicalul «Veronica» merita o continuare. Cu atît mai mult cu cît autoarea avea să se dovedească mai stăpînă pe mînuirea fermecătoarelor convenții ale acestui gen, mai dispusă să renunțe la unele din zorzoanele primei serii, să dea mai mult frîu liber fanteziei și să supravegheze mai atent calitatea umorului. Sînt sigură că lucrînd prima «Veronică», Elisabeta Bostan a meditat, din mers, și asupra posibilităților de purificare a acestei încîntătoare — nu numai cîntătoare — arte. Universul cuvîntător și necuvîntător al celei de a doua serii este mai grațios și mai spiritualizat, scenografia și coregrafia nu-și mai dispută întîietatea, prima lege de care ascultă toate componentele fiind aceea a echilibrului. Ceea ce, dincolo de satisfacția momentului, poate fi și o frumoasă făgăduință pentru viitoarele încercări.

regizorul

Printre... Veronici

Fascinația vîrstei de aur (Elisabeta Bostan)

Film politic și suspens

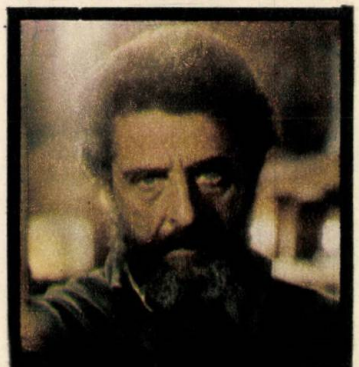
Capcana

După «Conspirația» și «Departe de Tipperary», «Capcana». Un deznodămînt aprig, brutal, sîngeros, o concluzie clară a unei ireductibile opoziții morale și politice. De o parte, comisarul Roman, reprezentînd noua ordine socială și, împreună cu el, întreaga populație a unui sat ardelenesc; de cealaltă parte, banda de teroriști legionari, care încearcă cu disperare să reînvie un sistem politic de tip fascist. Într-o atmosferă paroxistică, caracterele și chipurile umane se dezvăluie cu bruscheță, cu o sinceritate parcă exasperată de tensiunea primejdiei. Scenele de supremă înfruntare, o luptă pe viață și pe moarte, sînt precedate de momente, minuțios descrise, de calm domestic, de liniște, de pace îndelung așteptată: balul din sat, impasibila primăvară de dinaintea execuției tinerilor țărani, etc.

«Conspirația», «Departe de Tipperary» și «Capcana» se ordonează firesc într-o ambițioasă frescă socială și politică a începutului de eră socialistă, datorită colaborării dintre scenaristul Titus Popovici și regizorul Manole Marcus, cu concursul lui Ilarion Ciobanu, mereu imbatabil în comisarul Roman.

regizorul

Mereu bucuria de a face film



Despre putere și despre adevăr (Manole Marcus)

Hotărît lucru, Manole Marcus este unul dintre cineaștii noștri îndrăgostiți de «mișcarea care deplasează liniile». Nu a rămas prizonierul nici uneia din creațiile sale; mai mult decît atît, regizorul se smulge uneori cu brutalitate din lumea unui film, pentru a se putea instala, mai liniștit, în altă parte. Doar amintirile se țin după el — dacă acceptăm că numim astfel cîteva gînduri și frămîntări care vin de departe, din «**La mere**», acea bijuterie care va împlini în curînd 20 de ani — de aceea, oricît de diferențiate ar fi, ca structură tematică și estetică, filmele lui Manole Marcus îi aparțin lui și numai lui, printr-un anumit patos lucid al cauzelor pe care și le asumă. Între vibranta meditație pe tema dialecticii «**Puterii și Adevărului**» și epicul riguros din «**Cartierul veseliei**» sau dramatismul poetic din «**Canarul și viscolul**» nu se înalță ziduri de piatră. Am verificat aceste impresii și pe spațiul cinematografic al filmului care inaugura șirul premierelor anului 1974: «**Capcana**», ultimul din seria deschisă de Sergiu Nicolaescu, «Cu mîinile curate». Nu este un adevăr de ocară acela demonstrat de atîtea experiențe ale lumii, că de-a lungul unui serial, între un episod și altul, își poate face loc o omenească oboseală. «Departe de Tipperary» intrase în zona picotelii. Cu «Capcana» însă se recîștigau forțele. Notam atunci, cu aproape un an în urmă, că pelicula a avut darul de a ne aminti una dintre trăsăturile esențiale ale lui Manole Marcus: bucuria stăpînită cu care face film. Multe din scenele «Capcanei» — dincolo de capacitatea de a se insera coerent acțiunii — sînt lucrate cu acea atenție delicată care înseamnă mai mult decît profesionalism, înseamnă dragoste pentru toate filmele pe care le ai în cap, pe care le aștepți sau te așteaptă, pe care le meriți sau le poți merita.

Monografia unei uzine, biografia proprietarilor ei

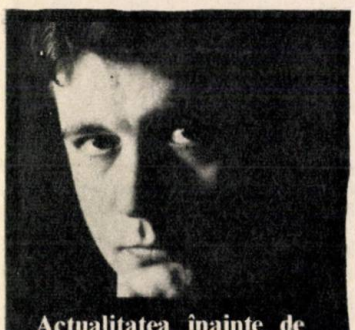
Proprietarii

Un sistem de funcționare tehnică, propus de un tînăr inginer, este respins de conducerea fabricii. Motivul real? Introducerea acestui sistem de producție ar dovedi ineficiența mai multor cadre de conducere, ar dovedi că s-a lucrat prost cînd se putea lucra inteligent. Motivul invocat? Un pretext se găsește oricînd, și dacă tînărul inginer va protesta, există sancțiuni disciplinare și nu numai sancțiuni. Există și spirite justițiare. Există și conștiințe.

Filmul «Proprietarii» este o expediție întreprinsă de doi tineri cineaști — Mihai Creangă, scenariul și Șerban Creangă, regia — în meandrele destinelor și voințelor care reprezintă oamenii unei mari uzine. Conflictul «de muncă» nu este decît un punct de plecare. Ceea ce interesează pe autori sînt implicațiile morale, sociale și politice care declanșează acest conflict. Un conflict care antrenează o diversitate de tipuri umane contemporane. Fiecare tip cu structura sa autonomă, cu programul său de viață, cu necazul și visurile sale.

regizorul

Promovat la examenul maturității



Actualitatea înainte de toate (Șerban Creanga)

Un debut senin, echilibrat, «Căldura» (după scenariul lui Horia Pătrașcu), anunța, cu cinci ani în urmă, apariția unui tînăr cineast, Șerban Creangă, preocupat atunci de investigarea lumii tinere, de surprinderea acelui timp miraculos în care micile întîmplări ale vieții, cu bucuriile și dezamăgirile lor, cu exaltările și poticnelile lor, devin experiențe necesare zilei de mîine. Peste puțin timp, regizorul avea să sară la celălalt pol al existenței, încercînd să descifreze resorturile umane ale «Așteptării» ultimului mîine. Desigur, întîmplarea a făcut ca Șerban Creangă să exploreze capătul de început, apoi capătul de sfîrșit al vieții, dar dacă această întîmplare a aranjat bine lucrurile, nu văd de ce nu am lua-o în seamă: cert este că acum, în acest an, cînd tînărul cineast s-a apropiat de cunoașterea unui alt arc al durității umane — maturitatea, a trecut și examenul propriei sale maturități artistice. **«Proprietarii»**, filmul realizat după un scenariu scris în colaborare cu Mihai Creangă, îi acordă dreptul de a-l socoti — fără circumstanțele de îngăduință pe care le oferim uneori tinerilor — printre autorii celor mai pregnante filme, dedicate actualității. Alegîndu-și drept eroi oamenii uzinei, confruntînd atitudini definitive pentru contemporanul care ține pasul cu timpul său ori nu, «Proprietarii» izbutește să capteze pulsul zilei de azi, așa cum este întreținut el acolo unde omul își găsește rostul său fundamental: în spațiul muncii. Un spațiu care trebuie să fie totodată al curajului în luptă cu comoditatea, al clarviziunii în luptă cu rigiditatea, al generozității în conflict cu egoismul. «A fost o vreme cînd ne mulțumeam doar să vorbim, acum trebuie să știm și să ascultăm», spune unul dintre eroii filmului, nuanțînd, astfel, esența unui moment din neîntrerupta străduință de a perfecționa raporturile umane. Sever, supus la obiect, «Proprietarii» nu mai are nimic din tonul ușor nostalgic al primelor două filme ale lui Șerban Creangă. Nu știu dacă filmul nostru a pierdut un poet, știu însă că ne-a descoperit un observator atent.

Legenda pe 35 mm

Păcală

Păcală e un pui de țăran a cărui nesfîrșită voie bună este cea mai bună apărare împotriva necazurilor vieții, prostiei unora sau răutății altora. Scenaristul D.R. Popescu și regizorul Geo Saizescu s-au lăsat fascinați de bogăția de situații comice și figuri umane pe care le oferea sursa folclorică a poveștilor, a șotiilor lui Păcală. Ani de zile, regizorul Geo Saizescu a modelat și remodelat proiectul filmului, pe care-l considera marele său vis. Împlinirea visului a sosit și Geo Saizescu a compus în imagini o baladă-comedie, unde dragostea e miraculoasă, minunile sînt firești, glumele și gag-urile cascade. Aventuri, farse, încurcături pline de veselie și de tîlc se succed în marele ritm al fanteziei libere și dezlănțuite.

regizorul

Să rîdem cu Geo Saizescu

Vocația comicului popular (Geo Saizescu)

Mi s-a părut, la premiera lui «**Păcală**» și mult timp după aceea, că acest neobosit slujitor al comediei cinematografice românești care este Saizescu, după ce l-a visat o viață întreagă, l-a filmat în cele din urmă pe sucitul înțelept al povestirilor noastre populare, nu numai cu dragostea îndelung mărturisită, ci cu însăși nostalgia acelui timp în care îl jinduia și îl pregătea. Sau, poate, dintr-o altă perspectivă, eroul comediilor lirice care l-au lansat pe Geo Saizescu, Făniță din «Un surîs în plină vară» sau Papă din «Balul de sîmbătă seara» aveau în ei un strop din plămada care îl va da mai tîrziu pe Păcală. Poartă cu toții, ca însemn, același ochi deschis cu mirare asupra lumii. Dincolo de orice paralele posibile, filmul (care beneficiază și el de semnătura credinciosului colaborator, D.R. Popescu) este, în primul rînd, rodul unei mari ambiții de a traversa, la adăpostul ușii duse în spate de Păcală, zone mai intense ale folclorului nostru, de a depăși teritoriul anecdoticii populare pentru a capta sunetele dulci ale baladei, fiorul și rigoarea basmului. Ispita acestei sinteze îl obligă pe cineast să facă un adevărat slalom printre genuri, să sacrifice comedia lirică (acolo unde se simte cel mai în largul ei), de dragul bufonadei sau al fantasticului grotesc, printre hățișurile cărora bîjbîie. Oricum, lumea pestriță pusă în mișcare de Saizescu, alcătuită din proști de toate nuanțele și culorile, este în cele din urmă seducătoare prin însăși consecvența cu care demonstrează că nu știe să facă altceva, decît să fie trasă pe sfoară de Păcală.

Filmul unei singure iubiri

Stabilit de mai multă vreme în străinătate, arhitectul Andrei revine în țară împreună cu soția sa Hanna, reprezentanta unei firme occidentale de construcții.

Aparent este o călătorie de afaceri a Hannei, pe care Andrei lasă impresia că o va folosi ca o ocazie de reîntîlnire cu vechii prieteni.

De fapt, acest bărbat încă tînăr s-a întors acasă ca să-și verifice un foarte sever diagnostic.

Diagnosticul se confirmă. Andrei își primește condamnarea în liniște. Întîlnirile cu prietenii, cu Lena, fosta mare iubire, cu locurile în care s-a născut, se transformă cu încetul într-un rămas bun. Rămas bun de la o viață care a fost cutremurată de pasiuni, de ambiții profesionale, de orgolii personale, de dragoste.

Orgolii și pasiuni și iubiri care s-au stins, au murit cu mult înaintea lui.

Rămas bun de la o viață în care n-a rezistat decît o singură iubire: aceea pentru rădăcinile care l-au adus, înainte de moarte, înapoi acasă.

Trecătoarele iubiri

regizorul

Perseverentele întrebări

Refuzul anecdoticii (Malvina Urșianu)

1967: «Gioconda fără surîs». 1971: «Serata». 1974: «Trecătoarele iubiri». Pauze mari, lungi răgazuri de meditație și migăloasă elaborare separă un film de altul. Cu toate acestea, în fața «Seratei» nu ne-am simțit departe de «Gioconda...», în fața «Trecătoarelor iubiri» n-am scotocit prin memorie pentru a reconstitui «Serata». Cele trei filme ale Malvinei Urșianu alcătuiesc un univers unitar, armonios, fiecare dintre ele conține argumente nu numai pentru înțelegerea lui, în sine, ci și altele, de natură să lumineze, mai profund, semnificațiile celorlalte. De fapt, aceasta este și legea creației autentice, de a răspunde, mereu altfel, unor aceleași comandamente interioare, deloc misterioase, dar care, evident, nu se manifestă la nivelul anecdoticii. Ca și cele două titluri precedente, «**Trecătoarele iubiri**» — unul din succesele de prestigiu ale anului 1974 — este filmul unor întrebări, al unor răspunderi și al unor trageri la răspundere. Opțiunile fundamentale ale individului, cele care marchează adînc nu numai propria devenire, ci și destinul semenilor, angajamentele morale față de propria conștiință și față de tiparul căruia îi aparține, constituie, și de data aceasta, materia densă a întîmplărilor de pe ecran; acuitatea cu care cineasta proiectează un neîndurător fascicol de raze asupra implicațiilor acestor opțiuni, perseverența cu care ne obligă să ne întrebăm, lucid, în ce măsură hotărîm nu numai pentru noi, ci și pentru alții, toate acestea împing filmul în aria cu vaste orizonturi a dezbaterii politice. Despre dragoste și uitare, despre întîlniri și despărțiri, despre renunțare și moarte, Malvina Urșianu vorbește ca un om al cetății, căruia nu-i sînt străine nici una din tresăririle sale. Viața însăși, înainte de a fi omagiată, trebuie recunoscută. Este unul dintre cele mai frumoase îndemnuri pe care ni le poate adresa cinematograful și autoarea «Giocondei», a «Seratei» și a «Trecătoarelor iubiri», și-a construit fiecare film sub bolta lui înaltă.

Despre sentimente, fără sentimentalism

Întoarcerea lui Magellan

Se știe, drumul lui Magellan a fost fără întoarcere...

Magellan e un nume conspirativ. Nu al unui bărbat, ci al unei fete. Nu al unui ilegalist antifascist, ci al unei fete care se dăruie total primei iubiri. Iubitul ei e într-adevăr «un ilegalist», dar cel care descifrează atîtea secrete politice nu știe nimic despre fata pe care o iubește; știe doar că o iubește și că... o cheamă Magellan.

Excelentă idee a unui regizor-femeie, debutantă, să suprapună trăirea unei «love story» peste acțiunea conspirativă din zilele luptei ilegale antifasciste din România anului 1944. Lirismul și misterul își dau replica într-un poem nu lipsit de suspens, în decorul unui București de acum 30 de ani, cînd la cinematografe rulau filme cu Hans Moser și Theo Lingen. Magellan își trăiește iubirea în ascunzișul patriotului: un pod deasupra unei săli de cinema. Pe lucarnă se văd acoperișuri și din sală se aud rîsetele spectatorilor la comediile muzicale germane sau tunetul secvențelor de război de la jurnalul de actualități. Războiul e în jurul lor, războiul o va face pe Magellan să-și piardă viața, dar nu și iubirea.

regizorul

Tinerii de lîngă noi

Primul pas: cu dreptul (Cristiana Nicolae)

La festivalul filmului politic semnat de femei, ținut în anul acesta la Cannes, cinematograful nostru a fost reprezentat de o **operă primă**, «**Întoarcerea lui Magellan**», al Cristianei Nicolae. Ulterior, filmul avea să facă parte și dintr-un program dedicat cinematografiei românești, în Franța. Nu țin să marchez neapărat, prin aceste precizări, începutul a ceea ce s-ar putea numi — desigur — pretențios, cariera internațională a unui film, dar nici nu-mi pot interzice să văd în amănuntele de mai sus ratificarea entuziasmului cu care debutul Cristianei Nicolae a fost întîmpinat de iubitorii de frumos, de critica de specialitate. Oricît de apăsat ar fi păsitul cu dreptul al cuiva, în lumea artei, întrebarea «să vedem ce va face mai departe» nu este exclusă. Există certitudini și certitudini și, dintre toate, în ceea ce o privește pe Cristiana Nicolae, am ales-o pe următoarea: nu cred că cinematograful s-ar mai putea răzbuna cîndva pe această tînără cineastă; îl stăpînește nu numai cu pasiune, ci și în deplină cunoștință de cauză, îi cunoaște de pe acum capcanele, știe să se folosească de multe din puterile lui. Puține dintre filmele noastre închinate tinerilor au izbutit să contureze, atît de convingător și delicat, ideea că iubirea, ca și lupta, ca și sacrificiul sînt unități de măsură ale integrității individului.

Un film vital și vibrant despre încredere și speranță, despre datoria de a înțelege de unde vin oamenii de lîngă noi, ce lasă în urma lor. «Întoarcerea lui Magellan» este un film al unei autoare pe care putem juca, cu încredere, o carte serioasă.

Pentru pacea care va urma

Porțile albastre ale orașului

București, August 1944. O baterie de artilerie antiaeriană, undeva, la porțile orașului. Comandantul ei este un tînăr ofițer pe nume Roșu, exigent pînă la severitate extremă, drept care, deloc iubit de subalternii săi. Pedepsele curg gîrlă.

Într-o noapte, în timpul rondului de control, Păun, unul dintre cei mai pedepsiți oameni ai bateriei, îl împușcă «din greșeală».

Rana însă nu e mortală. Ieșit din spital, ofițerul ține neapărat să se întoarcă la bateria lui, printre oamenii care nu-l iubesc, alături de cel care a vrut să-l ucidă, pentru că trebuie neapărat să-și dovedească și să le dovedească, că nu e laș.

Apoi, dintr-o dată, nimeni nu mai are timp de demonstrații: România a întors armele împotriva naziștilor.

Bucureștiul este amenințat să fie ras de pe fața pămîntului.

Bateria ofițerului Roșu, plasată în preajma aerodromului de pe care decolează bombardierele germane, primește ordin să bareze cu orice preț drumul avioanelor spre oraș. În toiul luptei care este cumplită, oamenii se cunosc cu adevărat.

Moartea seceră un tînăr ofițer pe nume Roșu, iubit acum, iubit și respectat de subalternii lui.

Moartea seceră niște soldați care și-au făcut datoria pînă la capăt, acolo, la porțile albastre ale orașului. Dincolo de ele, chiar dacă greu, chiar dacă înecat de fumul incendiilor, Bucureștiul respiră liber.

regizorul

Șansa unei mari literaturi

Rebreanu («Răscoala»), Sadoveanu («Baltagul»), Marin Preda («Porțile albastre ale orașului»), Teodor Mazilu («Bariera») — tot atîtea argumente, încărcate de rezonanță, în favoarea unei demonstrații: Mircea Mureșan și-a căutat șansa cinematografică în marea noastră proză clasică și, consecvent, a știut să-și apropie și șansa de a colabora cu talentele de excepție ale scrisului nostru actual. A avea în mîini, pentru «**Porțile albastre ale orașului**», un scenariu semnat de Marin Preda, de autorul Moromeților care, se știe, nu și-a mai aruncat ochiul asupra cinematografului de douăzeci de ani, este un privilegiu de invidiat. Mureșan și-a onorat creditul printr-o lectură atentă, fidelă, a scenariului, printr-o transpunere din care nu lipsesc accentele unei fine intuiții a ceea ce înseamnă adevărurile de viață sugerate de scriitor. A trecut, din pagină pe peliculă, sentimentul unui eroism nespectaculos, văzut ca o datorie a vieții de fiecare zi, nu ca o ipostază de zile mari și grele. Eroii filmului participă la istorie, sînt prezenți acolo unde se consumă momente cruciale, cu aceeași conștiință cu care și-ar vedea de treburile cîmpului. Învingătorii nu pot fi decît ei, nu pentru că s-ar socoti infailibili, ci pentru că ei sînt cei chemați să împlinească, mai departe, rosturile firești ale existenței. «Terminăm dracului cu nemții ăștia și plecăm și noi, acasă», spune un soldat; frază-cheie, căreia Mureșan a izbutit să-i confere acoperire în imagini.

Fără ostentație (Mircea Mureșan)

Fără ostentație, emoționanta experiență de viață adusă de flăcăii veniți de la coasă, devine o unitate de măsură a dăruirii umane. Ca în cîntecul popular, prelucrat de Doru Stăncu-lescu, eroul știe despre sine doar atît: ceilalți «numa m-or vedea că nu-s».

La răscruce de istorie

Stejar, extremă urgență

August 1944. București. În zilele febrile ale pregătirii Insurecției naționale antifasciste armate, serviciul român de contra-informații interceptează existența unui plan de ocupare militară integrală a României, de către naziști: «Margarethe II». Planul se află în seif-ul unui anume ofițer, Werner von Richter, de la Marele comandament german. Șansa face ca acest von Richter să fie fostul coleg de la școala de ofițeri din Frankfurt am Main, al lui Matei Udrea, un ofițer de tancuri, excelent militar si om de caracter. Udrea este deci exact omul care, în virtutea vechii amiciții cu Werner, s-ar putea strecura în preajma lui și sustrage planul «Margarethe II». Deși nu are nici cea mai mică idee despre ce înseamnă munca în serviciul de contra-informații, Udrea primește misiunea ce i se încredințează și se achită de ea cu inteligență.

Un film de luptă, un film de suspens, de atmosferă și de reconstituire a adevărului unei epoci de mari răsturnări sociale.

regizorul

Un salt profesional

După 8 ani petrecuți printre «Haiduci» (între 1963 și 1971) nu ar fi fost de mirare ca Dinu Cocea să rămînă mult timp marcat de gustul spectaculosului, al scăpărătoarelor confruntări de forțe. Experiențele altora au dovedit-o. Cineastul a păsit însă senin pe teritoriul filmului de actualitate («Parașutiștii») și tot atît de eliberat de amintiri ni s-a înfățișat și în acest an, cînd s-a apropiat de o altă sursă de inspirație: istoria contemporană. «Stejar, extremă urgență» (scenariul Horia Lovinescu și Mihai Opriș) conturează și un tip de preocupare regizorală deosebită. Epica riguroasă a materialului literar, avansarea unor detalii cu corespondențe precise în planul realităților istorice ale omului insurecției armate nu îl copleșesc, principalul centru de interes al autorului fiind studiul psihologic al caracterelor angajate în conflict. Se reține mai puțin secvențele pasionante a căror investitură este polițistă; își cer drept de întîietate chipul luptătorului comunist, obligat să-și ascundă zîmbetul sub o mască scorțoasă, răsuflînd ușurat doar atunci cînd se află printre ai săi; emoționant este schițat «omul de legătură» purtînd, vizibil, pecetea unei îndelungate experiențe de combatant dar și a unei calde omenii.

Plecat dintre haiduci (Dinu Cocea)

Interesant și viabil sub raportul compoziției și al unei anumite înțelegeri a condiției umane în ipostaza ei jalnic-disperată se dovedește și portretul ofițerului SS, amestec subtil de fanatism și presentiment al implacabilei înfrîngeri.

În filmografia lui Dinu Cocea, «Stejar, extremă urgență» are semnificația unui cert cîștig profesional.

Condamnați de istorie

Poezie dinamică, spectaculoasă, film de acțiune.

Dincolo de mașinile stivuite frumos în stradă, după ce comisarul-super-man ieșise victorios prin vitrina în flăcări, dincolo de salturile periculoase ale cascadorilor, dincolo de excesul de împușcături, Sergiu Nicolaescu a creat un film pentru publicul său. Comisarul Moldovan cucerește. Cucerește, pentru că de la el spectatorul așteaptă dreptatea și lumina. Cucerește pentru că spectatorul merge «alături» de el fără să se mai intereseze dacă faptul în sine are justificări sau nu. Și nu știu dacă pentru asta regizorul ar trebui judecat. Căci, la urma urmei, cum ar putea exista filmul altfel decît în funcție de efectul pe care îl are asupra spectatorului, de accesibilitatea lui?

Un comisar acuză

Aș putea crede că lui Sergiu Nicolaescu i s-a făcut dor de comisarul Miclovan («Cu mîinile curate») și de aceea l-a plăsmuit acum pe Moldovan, **comisarul care acuză.**

Am mai putea crede că regizorul a vrut să-și încerce toate forțele, de aceea n-a mai așteptat scenariul altcuiva și l-a scris singur, împreună cu cîțiva colaboratori (Vintilă Corbul, Eugen Burada, Mircea Gîndilă).

În sfîrșit, născut din dor sau din ambiție, cert este că «Un comisar acuză» ne-a înfățișat un cineast aflat la cotele cele mai înalte ale vocației sale pentru filmul polițist cu implicații istorico-politice.

Nu cred că numai profesionalismul (în sensul său cel mai strict), numai asimilarea noilor lecții ale genului și-au spus cuvîntul aici ci, deopotrivă, înțelegerea adevărului interior al acestui cinematograf...

regizorul

Cu mîinile curate

Filmul e patima mea (Sergiu Nicolaescu)

Nefiind doar jocuri ale agerimii și ale îndrăznelii, filmele lui Nicolaescu — și **Un comisar acuză** este reprezentativ — lasă în urma lor, dincolo de delicille momentelor tensionate — amintirea unui moment istoric precis, a unei culori a timpului, a unei stări de spirit, a unui sentiment fundamental.

Comisarul Moldovan (ca și Miclovan din «Cu mîinile curate») se definește nu numai prin curaj și loialitate; delicatețea cu care cultivă prietenia și solidaritatea virilă îi acordă, în planul memoriei noastre afective, un loc mai trainic decît unui obișnuit, eventual doar în funcție de repeziciunea cu care scoate pistolul.

Dacă despre eroii unor astfel de filme se spune, de obicei, că sînt oameni ai datoriei, comisarii lui Sergiu Nicolaescu sînt oameni ai datoriei de a înțelege istoria și pe cei ce-o scriu.

Romeo și Julieta, în sat la noi

De bună voie și nesilit de nimeni

O cheamă Agnes, îl cheamă Matei, sînt foarte tineri, se iubesc și nimic nu i-ar împiedica să se căsătorească. Nimic în afara părinților pe care-i desparte o veche dușmănie. Cei doi trăiesc cu speranța că într-o bună zi bătrînii se vor îndupleca. Iar «bătrînii» trăiesc cu iluzia că timpul va ucide cu încetul dragostea. Timpul și, poate, distanța. Distanța, pentru că Matei trebuie să plece la armată. După plecarea lui însă, Agnes mărturisește că așteaptă un copil și se hotărăște să trăiască în casa viitorului socru. Într-o seară, iritat de vorbele celor din sat, puțin băut, bătrînul își gonește nora din casă. Agnes aduce pe lume un copil prematur și nu lipsește mult să-și piardă viața. Căsătoria la care, în fine, cei bătrîni consimt, e o ceremonie de tristețe și remușcări. Formula sacramentală: «De bună voie și nesilit de nimeni, iei în căsătorie pe...» sună ca o tristă ironie, căci este o întrebare pusă tîrziu, mult prea tîrziu.

regizorul

A vorbi despre dragoste

Orice debut este, la urma urmei, un act de răspundere. A debuta în actualitate implică o răspundere sporită, înseamnă a-ți măsura forțele cu ceea ce constituie piatra de încercare a oricărei cinematografii naționale — filmul ancorat în contemporaneitate.

Tînăra regizoare Maria Callas-Dinescu (absolventă aparținînd promotiei 1969 a Institutului de artă teatrală și cinematografică) este o astfel de temerară. Și-a ales, pentru început, un drum nu dintre cele mai comode, la capătul căruia nu știi dacă te vor ajunge, din urmă, aplauzele. Filmul **«De bună voie și nesilit de nimeni»** a propus atenției noastre o cineastă hotărîtă să nu-și iroseasscă sensibilitatea pe nimicuri. Povestea de dragoste scrisă de Domokos Géza a încăput pe mîini bune. Autoarea ne invita, în preajma premierei, să privim acest prim film «mai întîi cu sufletul și apoi cu rațiunea». Inutilă precauție! Prin ceea ce are mai izbutit, filmul rezistă și exigențelor minții. A admira o hîrjoană adolescentină prin zăpadă ori prin pădurile toamnei este, probabil, o îndeletnicire a sufletului. A ocroti iubirea, a o feri de zgura prejudecăților, presupune și încordarea lucidității. Dragostea apărată de eroii filmului «De bună voie și nesilit de nimeni» devine o cauză morală a colectivității în care trăiesc cei doi. Intuițiile autoarei în acest sens sînt notabile: ecranul captează respirația satului, a oamenilor săi, capacitatea de a fi împreună la bine și la rău: scena plecării în armată a băieților a fost remarcată, de altfel, și cu alte prilejuri, ca un remarcabil moment cinematografic.

Cu sufletul, cu rațiunea (Maria Callas-Dinescu)

De la literatură pînă la film...

Fraţii Jderi

Un film de «capă şi spadă», a cărui acţiune se plasează în plin ev mediu, în timpul marilor înfruntări dintre popoarele creştine şi imperiul otoman. Pe acest fundal, Ionuţ Jder, un fel de d'Artagnan român, împreună cu fraţii săi, îşi pun spadele, iscusinţa şi curajul în slujba lui Ştefan cel Mare, domnitorul Moldovei, care era mereu nevoit să-şi apere graniţele ţării de atacurile tătarilor şi turcilor. Între aventuri galante şi înfruntări armate de mare spectaculozitate, Ionuţ devine, dintr-un adolescent, naiv şi romantic, un bărbat matur, luptător experimentat pentru cauza ţării sale. Filmul regizorului Mircea Drăgan, inspirat din primul volum al trilogiei prozatorului clasic român Mihail Sadoveanu, evocă o epocă plină de culoare şi exotism, exploatînd abil vestigiile trecutului (celebrele mînăstiri pictate din Bucovina, cetăţile Moldovei, etc.) şi talentul remarcabil al unei echipe actoriceşti de prim rang, în frunte cu Gheorghe Cozorici, Florin Piersic, George Calboreanu, Sebastian Papaiani, ş.a.

regizorul

Sadoveanu în lectură personală

Mulţi cineaşti îl visează pe Sadoveanu, puţini au curajul să treacă la fapte. Mircea Drăgan s-a încumetat, pentru a doua oară, să-şi asume răspunderea unei incursiuni în universul cu repere atît de solide ale marelui nostru prozator. După «Neamul Şoimăreştilor» de acum cîţiva ani, după acel neizbutit prim exerciţiu, **Fraţii Jderi** dovedeşte osteneala unei lecturi mai atente a romanului istoric, o mai accentuată echilibrare a raporturilor dintre liniile de forţă cinematografice. Mircea Drăgan pare a se afla în căutarea acelei măsuri raţionale, în stare să restituie şi pregnanţa unei epoci exemplare şi dimensiunile fascinante ale personajelor sadoveniene. Balanţa oscilează încă, spectaculosul montărilor de mare anvergură îşi dispută, în mod vizibil, dreptul în societate, dar nu se poate nega o anumită strădanie pentru acurateţea transcrierii destinelor individuale.

În căutarea spectaculosului (Mircea Drăgan)

Cu toată ampla şi fotogenica deplasare de mase, cu tot respectul acordat datelor exterioare ale fiecărei povestiri centrate în jurul unui Jder, greul filmului este dus în spate, în mod fatal, de protagonist. Prezenţa lui Ştefan cel Mare în mijlocul mulţimilor are forţa marilor momente de conştiinţă, meritul aparţinînd, în bună măsură, personalităţii impunătoare a actorului Gheorghe Cozorici, inspirat distribuit.

Trei scrisori secrete

Inginerul Paul Obreja, directorul unui mare şantier naval, specialist de mare clasă, dar la fel de mare orgolios, om care trăieşte sub deviza «Eu am întotdeauna dreptate», comite exact în numele acestei devize o mare nedreptate: concediază, în mod abuziv, un vechi meşter care nu-i împărtăşeşte ideile. O înfruntare de principii? Da şi nu. O răfuială personală? Da şi nu. De altfel nici nu are importanţă. Important este cum reacţionează cei din jur în faţa acelei nedreptăţi comisă asupra unuia din ai lor. Important este cum vor repara ei acea nedreptate. Importantă este atitudinea lor faţă de «cazul Moruzan».

Pentru că, totuşi, oamenii nu sînt singuri printre oameni.

regizorul

Pasiune pentru realitatea imediată

Inutil să-l întrebăm pe Virgil Calotescu ce anume îndrăgeşte mai mult, documentarul sau filmul artistic, pentru că cineastul a trecut în tabăra celui din urmă cu toate armele şi bagajele primei sale iubiri. Pasiune pentru faptul de viaţă trăit, sobrietate, drămuire a sentimentelor, toate acestea vin din laborioasa sa activitate de documentarist, iar amprentele care se observau limpede în «Subteranul», în «Dragostea începe vineri», se disting şi mai pronunţat în «**Trei scrisori secrete**», film care a marcat, în 1974, începutul colaborării cu Platon Pardău.

Într-un fel, cineastul prelungeşte acum, pe fundalul unor realităţi ale anilor '70, firul unei dezbateri etice anunţate încă din «Subteranul»: dacă acolo se punea în discuţie dreptul la eroare, riscul omenesc al încercării, filmul «Trei scrisori secrete» este structurat în jurul ideilor de adevăr ineluctabile şi de echitate, ca noţiuni care însoţesc toate demersurile societăţii noastre. Pentru conştiinţele acestui timp, dreptatea nu este un act care se face, care se instalează doar pentru a sancţiona vinovăţia, ci este o stare de spirit la a cărei puritate trebuie să veghem în permanenţă. Iată o pledoarie vibrantă, susţinută cu o convingătoare intuiţie cinematografică: în mod simbolic «cazul» filmului, cazul Moruzan, anunţat la tot pasul, nu apare pe ecran; eroii nu se constituie în apăraţi şi apărători, în anchetaţi şi anchetatori, mai presus de întîmplările momentului fiind credinţa în noblеţea umană a lumii căreia îi aparţinem.

Oamenii, şi buni şi răi... (Virgil Calotescu)

Oameni din țara de piatră

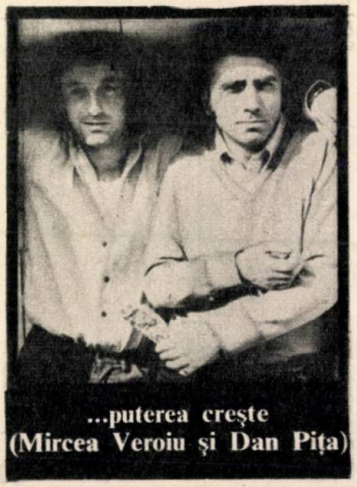
Duhul aurului

O continuare, în același spirit, de către aceeași echipă de realizatori a acelui «poem pe două voci» care a fost «Nunta de piatră». Același decor auster al țării de piatră, o altă lume, aceea a căutătorilor de aur. O lume apăsată ca de un blestem de duhul metalului galben, o lume apusă.

Fiecare dintre cele două părți ale filmului are timbrul său specific. Grav, lipsit de frumuseți artificiale, vădind, poate, un prea acut simț al punerii în pagină, «Duhul aurului» rămîne un film exemplar, care va provoca, cu siguranță, aprecieri elogioase în înfruntările internaționale la care va participa. Ecourile «săptămînii criticii» de la Cannes și cele 3 mari premii obținute în Panama de «Nunta de piatră» nu s-au șters încă. Așa că...

regizorii

Unde-s doi...



...puterea crește (Mircea Veroiu și Dan Pița)

Văzînd acum, la o distanță de aproape doi ani de la premiera «Nunții de piatră», acest «**Duhul aurului**» al cuplului de tineri cineaști Dan Pița și Mircea Veroiu, se înfățișează conștiinței noastre de cinefili și ca un vis al nostru; ca o prelungire a propriilor noastre sentimente după ce am văzut «**Nunta...**», după ce ne-am despărțit de film, ducînd cu noi, pentru mult timp, imaginea tulburătoare a unei lumi cu destinul pecetluit sub semnul acelui «metal al dracului», aurul. Alte personaje dar aceleași traiectorii umane, alte întîmplări dar același peisaj, același univers închis, același timp istoric ostil. Din nou două schițe ale lui Ion Agârbiceanu, «**Vîlva băilor**» și «**Lada**», în lectura de o largă deschidere a lui Mircea Veroiu și, respectiv, Dan Pița, devin prilejul ideal de a scruta o umanitate condamnată la repetarea sisifică a unor stări, care are iluzia unei existențe doar în măsura în care își îngăduie gestul ce sfîșie liniștea apăsătoare a cotidianului. O iubire imposibilă («Vîlva băilor»), o căsătorie ticluită din interes («Lada») — acesta este miezul conflictual al celor două schițe cinematografice, asemănător în planul semnificațiilor metaforice cu cel din «Fefeleaga» și «La o nuntă»; în ultima lor expresie, toate cele patru episoade sînt nunți neîntîmplate sau nunți eșuate, simbol al unei vieți căreia i se refuză bucuria. Trup din trupul «Nunții de piatră», acest «Duh al aurului» ne-a ajutat să înțelegem mai profund tîlcul frumoaselor ambiții artistice ale celor doi cineaști care, la începutul drumului lor, au depus un jurămînt de credință puritățiii imaginii, capacității ei de a trăi dincolo de cuvinte, fără să se răzbune pe ele, ci doar luîndu-le locul.

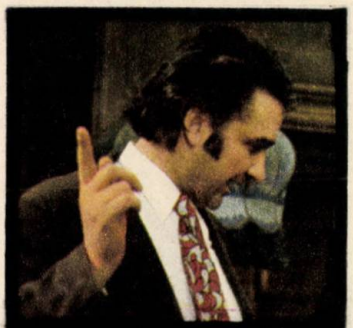
La un pas de reușită

Tatăl risipitor

Seceta, fantomaticele trenuri ale foamei, stihiile dezlănțuite ale naturii, intrarea țăranilor pe pământurile strămoșești, o mulțime de fapte și de evenimente care se interferează cu ecourile unui război nu demult terminat, dar care reverberează dureros și tragic în universul unui sat din anii '40. Un hotar de timp la hotarul incert al anotimpurilor. O lume se pregătește să se nască în chinuri, în dureri. O alta trage să moară, agățîndu-se cu disperare de rămășițele unui trecut care nu mai poate fi întors. De la acest hotar de timp începe povestea lui «Oaie și ai săi», poate cea mai frumoasă poveste din lumea satului, pe care i-o datorăm lui Eugen Barbu, încredințată spre ecranizare unui regizor debutant în filmul artistic de lung metraj, Adrian Petringenaru. Dar «marele risipitor» al acestui film, risipitor cu harul său, este Toma Caragiu. Fără el, Oaie n-ar fi de închipuit. Caragiu dă aici un adevărat recital de interpretare într-un neașteptat registru dramatic. Oaie al său e sfătos sau violent, vesel sau trist, hîtru sau bănuitor, cu priviri pline de înțelesuri, cu gesturi și reacții cumpătate, temeinice, țărănești. Puțin, foarte puțin a lipsit ca să salutăm în acest debut un film foarte bun.

regizorul

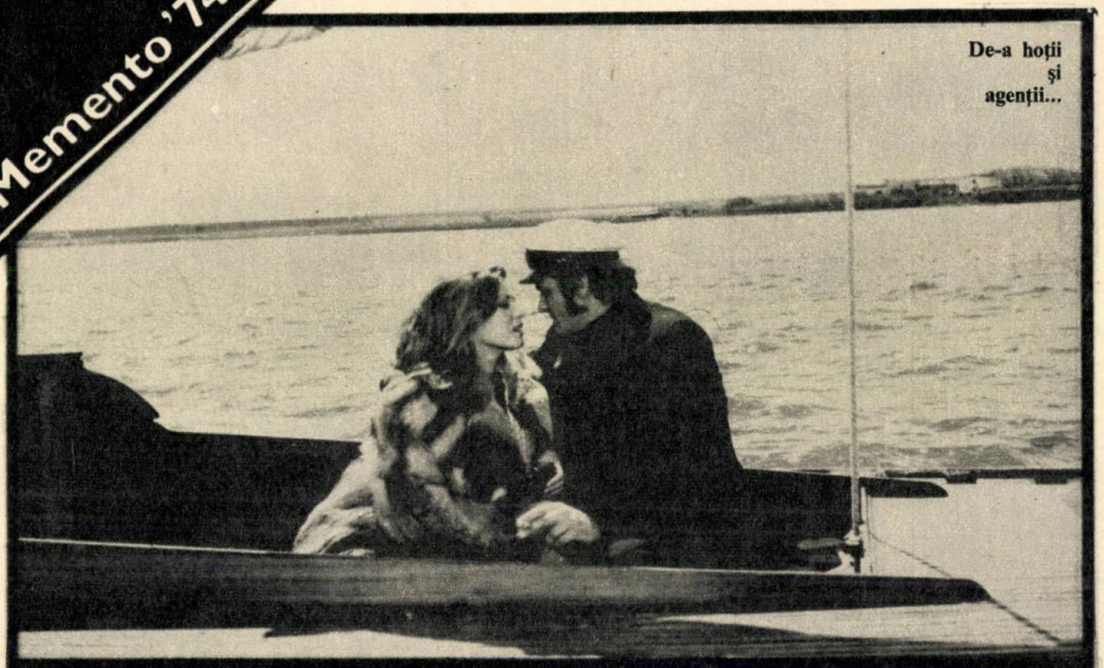
Cu pași prudenți



Un entuziast autotemperat (Adrian Petringenaru)

M-a tentat odată ideea unui panoramic al debuturilor privite nu în funcție de timbrul profesional al proaspeților autori, ci după tonul cu care aceștia își revendică dreptul de a fi luați în seamă. Avem, orice s-ar spune, și orgolioși pretimpuriu dedați la arta de a se bate cu pumnii în piept, și orgolioși înțelepți și prudenți care pipăie locul de șapte ori înainte de a face un pas. Din cîte îl cunoaștem pe Adrian Petringenaru, din scrierile sale de critic de artă, din filmele de animație sau scurt-metraje, mă așteptam după debutul său în filmul artistic să-i găsesc un loc în acel panoramic imaginar — cam prin a doua familie. Spre surprinderea mai multora, Petringenaru și-a compus o adevărată strategie a precauției.

«Tatăl risipitor» este filmul unui cineast care preferă să-și sacrifice propriile intuiții și revelații, decît să se trezească purtat de valul unui entuziasm pe care, eventual, nu l-ar putea controla. Este filmul unui cineast răbdător și zgîrcit cu sine însuși, care își propune, poate dintr-o exagerată modestie, ar spune unii, să asimileze trainic marele lecții ale cinematografului și pe urmă să le experimenteze. Este un recital al cumpătării acest «Tată risipitor», întretăiat însă — atenție, și aici este vorba de o strategie — de cîteva dovezi peremptorii că ne aflăm în fața unui talent matur: accente bine distribuite, crescendo-uri dramatice alternînd cu scenele de calmă respirație, simț al picturalității cadrului, al relațiilor dintre personaje. Proiectată pe fundalul unui astfel de travaliu regizoral, drama eroului lui Eugen Barbu, Oaie, devine o povestire cinematografică cu sensuri ce se îndreaptă coerent, limpede, către ceea ce am putea numi o dramă a înțelegerii prea tîrzii.



De-a hoții și agenții...

Agentul straniu

O puternică organizație de spionaj, să-i zicem economic, este hotărîtă, prin orice mijloace, să pună mîna pe un nou produs românesc, înrudit cu Gerovitalul. Pățaniile agentului straniu, în țară și peste hotare, acolo unde se află periculoasa organizație, cu șefii ei diabolici, cu ucigașii ei fără milă, cu vampa ei pusă să ia mințile trădătorului prezumtiv (care-i chiar agentul), pățaniile agentului, deci, nu sînt atît de stranii cît pline de, cum să-i zicem, de surprinzătoare... surprize. Și spectatorul, precipitat în mijlocul unei incredibile aventuri, se tot întreabă la acest film unde, unde se termină parodia și unde începe... «Piersic în țara minunilor»?

regizorul

Capcanele filmului polițist

Derutantă, plină de neprevăzut — evoluția cinematografică a lui Savel Știopul. Nimic, nici o intenție, nici o frază din trecutele sale filme nu lăsau loc bănuielii că ar putea deveni cîndva prizonierul peliculelor polițiste. După «**Aproape de soare**», sfioasă încercare de a se alătura celor care dădeau tonul filmului de actualitate al anilor '60, cineastul se instalează într-o zonă artistică unde se părea că nu cunoaște stînjeneala: universul delicat al relațiilor dintre generații, timpul — permanent subiect de meditație, domoala, poetica alunecare de la o vîrstă la alta și dintr-un anotimp în altul, se anunțau temele predilecte ale lui Savel Știopul, așa cum ni le înfățișau filmele unui real succes de prestigiu, «**Anotimpuri**» (1963) și «**Ultima noapte a copilăriei**» (1966). La o distanță de cîțiva ani, după o prea lungă absență, în 1973, regizorul plonjează pe platourile polițist-ului, filmează «**Aventuri la Marea Neagră**», cu o vizibilă și pe alocuri agreabilă pornire de a omagia unele modele de senzație. Autorul cade însă în capcanele acestei aventuri; cel de al doilea film polițist semnat de Știopul, «**Agentul straniu**», ne apare puternic marcat de efortul luptei cu poncifele genului, de nesiguranța cu care a transplantat unele ticuri mai noi ale producției facil-spectaculoase de pe mapamond. Să sperăm că în anul viitor cineastul se va întoarce la adevăratele sale unelte.

Prea aproape de aventură (Savel Știopul)

Uzina, o şcoală a vieţii

Un zîmbet pentru mai tîrziu

«Un zîmbet pentru mai tîrziu» este filmul luptei între vechi şi nou, în viaţa noastră socială din anii de început ai construcţiei socialiste. Eroul principal e un muncitor, un maistru oţelar. Dar, mai presus de profesiunea lui, el este un om al unei lumi noi, un om al vremii sale, incapabil să-şi separe viaţa de cea a oamenilor din mijlocul cărora trăieşte. Acţiunea se petrece într-o oţelărie şi în preajma ei, dar, mai mult decît acolo, acţiunea e în oameni, în sufletele şi în gîndurile lor. Sigur, dificultăţile sînt inerente. Sigur, erorile sînt posibile. Dar ele nu pot dăinui. Mai devreme sau mai tîrziu, oamenii găsesc în ei, în partidul lor, resursele morale pentru a depăşi momentele de impas, demonstraţie elocventă că societatea noastră poate depăşi întîmplătoarele şi trecătoarele erori.

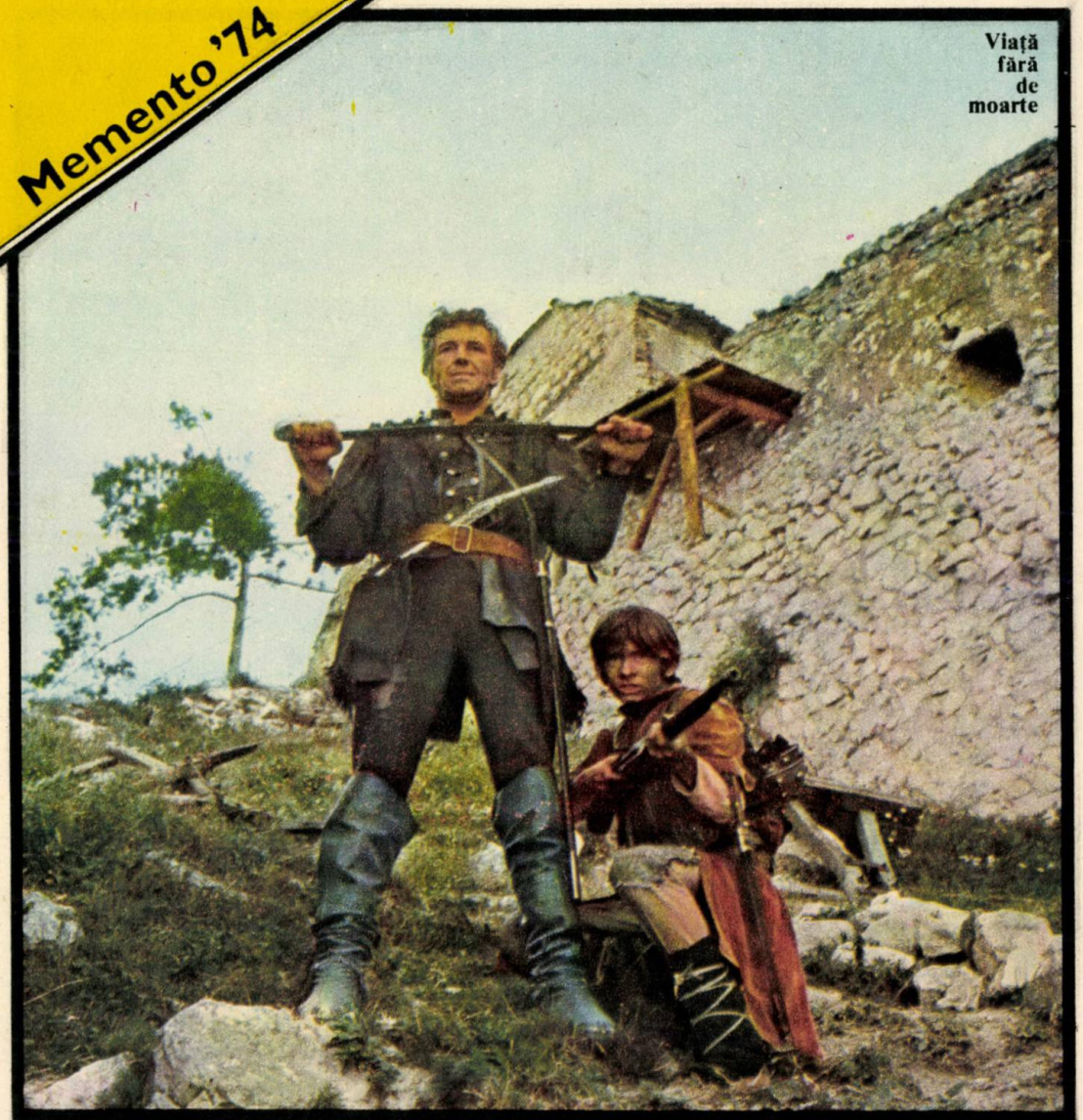
regizorul

Girul documentaristului

Prezenţa pe genericul unui film a unui nume de documentarist, poate fi în sine o garanţie a autenticităţii faptelor de viaţă care traversează ecranul, a şanselor reduse pe care le are plăsmuirea artificială a raporturilor umane. Prezenţa unui nume cum este cel al atît de exigentului Alexandru Boiangiu dublează miza. Cu acest sentiment l-am întîmpinat acum şapte ani cînd a debutat în lung-metrajul artistic, realizînd acel film deloc de neglijat numit «Maiorul şi moartea». .

Solidari cu gîndurile de atunci ne-am aflat şi în faţa celui de-al doilea film de ficţiune al lui Boiangiu, «Un zîmbet pentru mai tîrziu», incitantă dezbatere cu implicaţii politice şi etice pe tema continuei perfecţionări a relaţiilor noastre de viaţă şi de muncă. Regăsim în acest film pasiunea lui Alexandru Boiangiu pentru acţiunile care angajează forţa bărbătească a deciziilor, pentru oameni care vorbesc puţin şi fac mult, pentru cei care nu ocolesc duritatea examenelor de conştiinţă atunci cînd gîndurile se pun mai greu de acord cu fapta. Un film sever, încordat, dar din care nu lipseşte căldura umană. Regizorul care a filmat cîndva o «Noapte a bărbaţilor» pe notele tandre ale melodiei «Să nu uităm trandafirii» nu se dezminte.

Miza: filmul de actualitate (Alexandru Boiangiu)



Viață fără de moarte

Nemuritorii

13 cavaleri ai jurămîntului depus, ai onoarei, străbat Europa de acum mai bine de trei secole, în drum spre țară. Dar acest drum lung al întoarcerii nu este o plimbare, o cavalcadă neîntreruptă. Asupra lor — materializînd jurămîntul față de Mihai Viteazul, domnitorul celei dintîi Românii unite din istoria poporului nostru — poartă stindardul armatelor cîndva atît de glorioase ale lui Mihai.

Pribegind în căutarea drumului spre casă, înfruntînd încercări după încercări, recapturați de foștii și mai noii dușmani, cavalerii onoarei învinș obstacolele, hăituiala, foamea, mizeria. Secretul victoriei lor asupra aprigii condiții a momentului este moralul și credința într-o cauză, în destinul poporului.

Realizarea lui Sergiu Nicolaescu este într-adevăr un film de acțiune, dar nu un simplu film de aventură. Pentru că acțiunea, spectacolul dinamic, adesea palpitant, sînt, ambele, puse în slujba unei mize morale, a unui sentiment puternic, dominant: dragostea de țară.

«Regizorii»,
portrete de
Magda MIHĂILESCU

«Operele de literatură şi artă au menirea de a înfăţişa cît mai fidel, în limbajul lor propriu, realizările, preocupările, aspiraţiile, gîndirea şi simţirea maselor largi populare; ele trebuie să se inspire permanent din izvorul viu al realităţilor sociale şi naţionale ale ţării noastre».

(Din Programul Partidului Comunist Român)

Ţinta filmelor de actualitate:

Actualitatea

Cinema

Nu-i joc de literă, nu-i truvai gazetăresc, sublinierea din titlu cuprinde însuşi dezideratul, ţelul spre care tinde o cinematografie hotărîtă să-şi înţeleagă, astăzi mai mult ca oricînd menirea. Paşi în ritm cu vremea făcea arta încă de la picturile rupestre, de la

A fi artist contemporan înseamnă a înţelege actualitatea ca un act vital, devenit propria-ţi cauză

Protagonista filmului: Iubirea («Muntele ascuns» în regia lui Andrei Cătălin Băleanu)

Actualitatea

instantaneul cu bizonii încrustați în piatră, ca plan de acțiune și mai puțin ca ecou, sau «oglindire», cum îi spunem noi azi. Pe timpul actualităților din Tassili, racordul sau acordul artei cu viața «cetății» nu avea un nume, el se realiza spontan, ca respirația artistului, pînă să ajungă și aspirația sa majoră. Voința sa creatoare. «**Conștiință clară a prezentului**» o numește Arnold Hauser, considerînd-o trăsătura ce definește spiritualitatea modernă. «Lucrurile legate de momentul prezent oferă o semnificație și o valoare specială pentru omul secolului XX» — postulează sociologul, criticul de film totodată. «Lumea spirituală contemporană e pătrunsă de ideea actualității, așa cum lumea Evului Mediu era pătrunsă de transcendență, iar iluminismul de ideea de viitor». Chiar dacă definiția sună cam pretențios, un lucru e sigur: actualitate înseamnă semnificație a prezentului și nu consemnare calendaristică, prezență conștientă solicitînd (după Mihai Ralea) «gradul cel mai intens al interesului nostru». Întregit astfel, din cele două direcții convergente: receptivitatea societății noastre la ideea de actualitate și efortul artistului de a trezi intensitatea maximă a acestui interes, **ACTUALITATEA** se revarsă dintr-o definiție uscată într-un torent, scris cu majusculă de viața însăși ce-și stabilește «cursivele». Corpul de literă. Prioritățile. Depinde deci de creator cum crește ori scade temperatura recepției. Publicul e bun conducător de electricitate a prezentului.

Angajarea cinematografului românesc pe drumul actualității nu-i doar imperativ de moment, așa ca să fim în spiritul vremii, pentru că se poartă genul. Tot mai mult starea de necesitate a tematicii contemporane devine la noi o stare de normalitate. Un fel de vocație a cineastului pentru limba prezentului, a prezentului țării sale, un fel de aspirație interioară nu supusă cererii pieții și producătorului (cum a ajuns, din păcate, să se comercializeze în Occident pînă și ideea filmului politic). Avem cîțiva creatori autohtoni, scenariști și regizori ce nu mai pot trăi în afara deceniului lor tematic. Puțini, e drept, dar lor le datorăm configurația actuală a filmului românesc contemporan, înscrierea noastră mai consecventă, în planurile studiourilor, cu subiecte la zi. Acești însuflețiți reporteri ai actualității se numesc **Ioan Grigorescu** și **Virgil Calotescu** (cuplul inspiratului, viu-polemicului «Subteran»); ei se numesc **Constantin Stoiciu** și **Andrei Blaier** (cu reușite mai vechi, dar încă actuale sub raportul cîștigului artistic: «Diminețile unui băiat cuminte» și «Apoi s-a născut legenda»): se numesc **Petre Sălcudeanu** și **Mircea Moldovan** (cu o certă vocație a firescului narațiunii și portretelor din «Viforița»). Se numesc **Mihai** și **Șerban Creangă,** ambițios angajați pe un drum mai dificil, dar vital pentru înțelegerea spiritului vremii noastre: dezvoltarea problemelor sociale majore («Proprietarii»); ei se numesc **Petru Popescu** și **Lucian Bratu,** cu un elegant «Drum în penumbră». Și, mai recent, convertit de filmul de actualitate, **Constantin Chiriță,** cu un scenariu «Despre o anume fericire» realizat de **Mihai Constantinescu.** Ei se numesc **Francisc Munteanu** — cu un foarte bun scenariu pentru «Dragostea începe vineri», încă nu și cu un film propriu care să întregească propensiunea spre eroi și povestiri contemporane, sau **Mircea Drăgan** cînd înregistrează dinamica «Explozie »; se numesc **Timotei Ursu** — care după o «decolare» cinematografică foarte promițătoare susține un zbor mai avîntat și mai continuu pe micul ecran; se numesc **Maria Callas Dinescu** (cu melodrama convingătoare din viața satului «De bună voie și nesilit de nimeni»); se

O societate matură care își poate rezolva «cazurile»
(«Filip cel bun» în regia lui Dan Pița)

numesc **Andrei-Cătălin Băleanu** cu o poveste de iubire a zilelor noastre, sau **Dan Piţa** angajat şi el în aceeaşi direcţie cu un portret contemporan («Filip cel bun»); se numesc documentariştii **Alexandru Boiangiu** («Un zîmbet pentru mai tîrziu») sau **Constantin Vaeni** cu «Aşa s-a născut oraşul», scurtmetraj pe care eu îl consider echivalentul unui mare film artistic despre construcţia socialistă. Enumerare incompletă, desigur, pentru că i se adaugă în permanenţă nume noi hotărîte să cucerească poziţii-cheie pe frontul timpului prezent. Pătrundem tot mai adînc într-un teren fertil, consolidîndu-ne şi artistic ofensiva. Din prospecţii timide ale actualităţii, sondajele recente scot la iveală preţios minereu uman, relaţii tot mai semnificative, adevăruri ce nu sînt totdeauna vizibile cu ochiul liber. Începem să ne ridicăm la o treaptă superioară de înţelegere a reflectării, la ceea ce pretindea marele creator al teatrului politic modern, Berthold Brecht, artei, să arate «nu numai **cum sînt lucrurile adevărate,** ci şi **cum sînt cu adevărat lucrurile**».

O dramă pe drumul spinos al înţelegerii («Ilustrate cu flori de cîmp» în regia lui Andrei Blaier)

Din ce în ce realitatea convertită cinematografic e mai complexă, deci mai dinamică, mai conflictuală. În centrul interesului tematic stă un proces viu, nu o ilustrare didactică. Acest proces se cheamă, de exemplu, repararea unei nedreptăţi şi lupta pentru omenia socială, («Trei scrisori secrete», «Proprietarii») sau integrarea — temă mai dificilă — a tînărului în colectivitate («Decolarea», «Dragostea începe vineri»). Chiar cînd procesul e mai abstract — înţelegerea unui mod nou, «de-a fi fericit» nu în dauna, ci în folosul colectivităţii, nu căutînd să obţii de la ea maximum de profit egoist, ci stabilind cu ceilalţi un dialog de solidaritate neipocrită, generoasă — raportul e pus în termeni umani, concreţi, deci sensibili. Morala socialistă se afirmă în acţiune şi gesturi cotidiene, nu în vorbe, în declaraţii de principii. De aici o tot mai bună rentabilitate artistică la tinerii şi maturii noştri creatori de filme tinere. Adică de filme angajate simplu, firesc, optimiste în măsura în care optimismul nu înseamnă asigurări convenţionale, cecuri fără acoperire semnate viitorului, ci «obligaţii» la zi onorate cu luciditate şi înţelegerea scopului. De aici echilibrul, măsura, optimismul neprefăcut al personajului şi al creatorului contemporan. La rîndul lui, spectatorul crede sincer că inginerul care şi-a pus în practică inovaţia («Pentru o anume fericire») va fi mulţumit, în continuare, pentru că el a găsit o cale de existenţă nu doar o anume soluţie tehnică a momentului, un mod inteligent de a-şi fructifica fantezia, de a nu se cheltui în fleacuri, şi a da vieţii sale (chiar aparent plicticoase, de provincie) un rost spiritual, socotind-o ceva mai mult decît o prelungire biologică. Eroul nostru înţelege la fel fericirea, asemenea personajului din filmul lui Zanussi, biologul din «Structura cristalului» sau ca fizicianul din «9 zile dintr-un an». Ei fac parte din aceeaşi familie spirituală, sînt rodul unei etici noi pe care numai o lume nouă, bine orînduită, o poate profesa.

De fapt, acest gen de personaje sînt în viaţă şi pe ecran adevăraţii contemporani ai noştri, chiar dacă nu şi-au pus în aplicare toate inovaţiile, nu lucrează cu toate sincrofazotroanele civilizaţiei socialiste. Contemporani, pentru că înţeleg actualitatea nu ca pe un dat de «plan» înscris în cincinale, ci ca pe o coordonată constantă a preocupărilor lor, ca pe un act vital al persoanei devenită una cu cauza colectivă. Un asemenea erou este un «comunist de omenie», cum îl numeşte tovarăşul Nicolae Ceauşescu. El este activistul Dîrdea (interpretat de Cornel Coman) din «Trei scrisori secrete», este şi bonomul, dar exigentul meşter din «Dragostea începe vineri». Începe să apară, ca un rezultat al acţiunilor acestor eroi individuali şi **o colectivitate — erou de film,** m-aş feri să-i zic «colectivitate-model» (ca să nu semene a schematizare), dar **colectivitate-modelatoare,** în orice caz. O colectivitate stimulatoare de energii, de iniţiative, de individualităţi creatoare. O personalitate de prim plan care nu se mai pierde în ambianţa generală a aşa-zisului anonimat colectiv ci, dimpotrivă, devine emanaţia, creaţia însăşi a acestei colectivităţi. Colectiv funcţionînd şi pe ecran ca un curent de înaltă tensiune, transformator de energii umane, multiplicator de inteligenţe individuale.

Aceste cîteva realităţi etice şi estetice, care pătrund încă timid în filmele noastre, ne îndreptăţesc să credem că cineaştii încep să înţeleagă din ce în ce mai bine ce înseamnă **prezentul ridicat la pătrat.** La semnificaţia sa majoră. Actualitatea devenită dimensiune filozofică pentru o societate care construieşte socialismul pe toate planurile realităţii materiale şi spirituale. Din simplă oglindă cineastul devine tot mai mult o **conştiinţă** a timpului. prezent.

Alice MĂNOIU

Panoramic românesc

Ce vom vedea în '75

Ștefan cel Mare

Continuitatea ideii de «ființă națională»

Bazîndu-se pe o bogată documentație, scenariul este conceput pe liniile unei înfruntări decisive între sultanul Mohamed al II-lea, Ștefan cel Mare, înfruntarea avînd loc pe fundalul unei Europe agitate și dezbinate, în care un popor mic și curajos ține piept cotropitorilor otomani.

Conceput ca o vastă frescă istorică, filmul nu e mai puțin o pledoarie de actualitate în afirmarea idealurilor de independență și libertate ale poporului nostru. Regizorul **Mircea Drăgan,** co-autor al scenariului, împreună cu **Constantin Mitru** și **Valeria Sadoveanu,** a distribuit în rolul dificil al lui Ștefan cel Mare, pe actorul **Gheorghe Cozorici,** a cărui experiență în interpretarea unor roluri ale teatrului clasic poate fi hotărîtoare în această partitură majoră. Distribuția cuprinde de asemenea pe unii dintre cei mai cunoscuți actori ai ecranului românesc — **Toma Dimitriu, Sebastian Papaiani, Iurie Darie, Emanoil Petruț, Florin Piersic, George Motoi, Gheorghe Dinică, Violeta Andrei, Dina Cocea, Ana Szeles.**

Hyperion

Pe o temă eminesciană

Povestea unei imposibile iubiri în lumea laboratoarelor atomice. Scenariul **Mihnea Gheorghiu,** regia **Mircea Veroiu.**

O cercetătoare dintr-un institut de studii nucleare trăiește timp de un concediu o aventură la limita dintre fantastic și real. Pe ecranul televizorului, în afara emisiunilor transmise în mod obișnuit, apare chipul unui bărbat dispărut în urmă cu două decenii într-o explozie nucleară. Femeia se îndrăgostește de această imagine, de această existență posibilă și-l convinge pe un coleg și prieten apropiat, și el om de știință, să încerce să readucă, printr-un proces invers exploziei nucleare, imaginea bărbatului iubit din lumea umbrelor, în lumea reală, concretă. Regizorul acestui film, Mircea Veroiu, spune despre filmul la care lucrează: «Este o poveste de dragoste între o femeie matură și o imagine. O astfel de stranie iubire nu se poate consuma decît pe orizontul fragil care desparte sau ne desparte realul de fantastic». Și cu aportul decisiv al interpreților **Adela Mărculescu, Emmerich Schäffer, George Motoi, Simona Bondoc, Mitzura Arghezi** și alții.

Dimitrie Cantemir

Cantemir, contemporanul nostru

Un film de **Mihnea Gheorghiu** și **Gheorghe Vitanidis**, dedicat unui voievod român, om de stat și cărturar cu faimă europeană în secolul al XVIII-lea. Este o epocă furtunoasă în această parte a continentului nostru, iar cărturarului i se cere să fie și diplomat și comandant de oști, în timp ce marea lui vocație — cultura — este doar un privilegiu. Dimitrie Cantemir a găsit timp pentru toate: a supraviețuit prezentului. Prin abilitate și înțelepciune a rămas în istoria țării și a culturii universale. Prin studiile sale, dintre care acea celebră «Istorie a Curții Otomane», este cunoscut în toată lumea.

Filmul va fi o privire contemporană într-o epocă agitată, în centrul căreia se află un voievod român, un om de o dimensiune renascentistă. În rolul voievodului cărturar va apare **Alexandru Repan**, aflat la al doilea rol important în film. Parteneri: **Iurie Darie, Ioana Bulcă, Irina Gărdescu, Emanoil Petruț, Victor Rebengiuc, Ilarion Ciobanu, Amza Pellea, George Constantin, Ion Popescu-Gopo, Dina Cocea, George Calboreanu, Liviu Ciulei, Carmen Stănescu, Constantin Rauțki, Ion Besoiu** și alții.

Pe aici nu se trece

Epopeea unor tineri eroi

Eroii filmului sînt cadeții unei școli militare de ofițeri de rezervă. Sîntem în August 1944. Evenimentele se precipită și peste noapte tinerii elevi trebuie să treacă de pe terenul de instrucție pe cîmpul de luptă. Pregătiți sau nu, ei trebuie să se bată nu cu ținte de carton, nu cu gloanțe oarbe și nu la fluierul instructorului. Peste noapte adolescența s-a încheiat, căci după o angajare cu inamicul, așa cum nu scrie la carte, în care dușmanul nu stă acolo unde l-a pus instructorul, cadeții sînt deja oameni maturi. Filmul, scris de **Titus Popovici**, e realizat de **Doru Năstase**, iar personajul principal, singurul personaj al filmului, este înaltul patriotism, marea putere de dăruire și sacrificiu a poporului nostru pentru apărarea gliei strămoșești. Filmul ne va aduce tuturor aminte că oriunde și ori de cîte ori a fost nevoie, de-a lungul dramaticei și spectaculoasei noastre istorii, s-a spus într-un fel sau altul: «pe aici nu se trece». În distribuție: **Silviu Stănculescu, Cornel Coman, Ilarion Ciobanu, Sorin Lepa, Mihai Mereuță, George Motoi, Ana Szeles, Vlad Rădescu, Vladimir Găitan, Ștefan Velniciuc** și alții.

Caracterul țăriei de caracter

Mastodontul

Reporterul plin de acuitate și avid de excepțional care este **Ioan Grigorescu** a ținut să pună chiar în titlu ceea ce subiectul conținea ieșit din comun și exotic, în sens istoric: descoperirea, în 1946, în curtea unui țăran prahovean a unui schelet de mastodont. Dar episodul respectiv e doar o metaforă, fiindcă subiectul propriu-zis al filmului e altul. Metaforic și exotic prin titlu, «Mastodontul» e prin acțiune... un film de acțiune. Deși regizorul **Virgil Calotescu** a ținut să precizeze că «Mastodontul» nu e pur și simplu un film de aventuri. Oricum noi ne bucurăm cu anticipație că nu e vorba de niște aventuri legate de vreo invenție foarte secretă, după care ar alerga tot mapamondul. Nu, aici e vorba de ceva ce cunoaște toată lumea: petrolul. Doar că aici petrolul nu e numai nervul motoarelor, e chiar nervul-motor al filmului. **Toma Caragiu, Dan Nuțu, Jean Constantin, Emil Botta** și **Ernest Maftei** și-au propus să ne țină cu «sufletul la gură», cum se spune. Și noi credem în ei.

Orașul văzut de sus

Monica, Maria... Iată un început de dinastie în cheia lui «M» propus, după «Drum în penumbră», de noul film al lui **Lucian Bratu**, «Orașul văzut de sus». Cît despre deosebirea dintre cele două eroine, ea nu ține pur și simplu de faptul că a doua ar fi ieșit din penumbră la lumină. O anumită lumină exista și în viața Monei, după cum penumbra se perpetuează în existența Mariei. Deși ea este o autoritate locală, aleasă primăriță, penumbra persistă fiindcă, pe măsură ce eroina se înalță spre lumină, se înmulțesc și «problemele». Ele devin mai complexe, raporturile cu oamenii mai complicate, apar chiar adversarii. Unul din aceștia, personaj important în viziunea scenariștilor **Marcel Păruș** și **Dumitru Solomon** intră în conflict direct cu primărița. Și totuși, atent la nuanțe, Lucian Bratu afirmă răspicat: «Vreau să spun că Topolnița nu e totuși un personaj negativ. Eu nu recunosc existența unor asemenea personaje». Drumul în penumbră continuă deci, tot în compania **Margaretei Pogonat**, care are alături de data aceasta pe **George Constantin, Ilarion Ciobanu, Zephy Alșec** și **Aurel Giurumia**.

Condiția femeii curajoase

Muntele ascuns

Marea familie a șantierului

Un debut în filmul artistic de lung metraj al tînărului regizor **Andrei Cătălin Băleanu.** Scenariul lui **Mihai Creangă** își plasează acțiunea în decorul hidrocentralei de la Lotru, unde se înfruntă și se confruntă două generații de constructori: părinți și copii.

Filmul e într-un fel povestea familiei șefului de șantier. În viața acestor oameni există un echilibru, o forță interioară, un sentiment al solidarității deosebit de puternic, pe fundalul marii familii care este șantierul. Pe scurt, familia șefului de șantier e o familie fericită. Neprevăzutul, cu implicații grave, care tulbură acest echilibru, apare odată cu venirea pe șantier a băiatului din prima căsătorie a soției. E un băiat-problemă, un băiat care nu se integrează ușor în viața șantierului. Filmul se constituie, astfel, ca niște variațiuni pe tema dragostei, pe fundalul unei vieți colective, de muncă, tot așa de unitară în diversitate ca o viață de familie.

În distribuție: **George Constantin, Dana Comnea, Octavian Cotescu, Tamara Crețulescu, Constantin Rauțchi, Horațiu Mălăiele, Albert Kietzel, Marina Ploaie, Ștefan Tapalagă.**

Toamna bobocilor

L-am reîntîlnit pe **Mircea Moldovan,** la multe zile după începerea filmărilor — întors în București de pe meleaguri brașovene și revenit la calmul său obișnuit. Pentru că, înainte de primul tur de manivelă la «Toamna bobocilor», el ne spusese: «Mi-e frică, e prima dată cînd mi-e frică la intrarea în producție». Oricît ne-am mira, frica era de comedie. Deși lucrarea de diplomă a lui Mircea Moldovan se intitula «Jocul oamenilor mari», și era o comedie, filmele cu care el s-a impus atenției generale — «Frații» și «Viforița» — au fost atît de acuzat dramatice, încît au alungat chiar din gîndul regizorului orice idee de contact cu alt gen. Se vede însă că noul scenariu al lui **Petre Sălcudeanu** l-a făcut pe regizor să se întoarcă la vechea lui pasiune. Apoi actorii și actrițele, cărora e suficient să le citim numele: **Marin Moraru, Dumitru Furdui, Draga Olteanu, Sebastian Papaiani...** Subiectul? Să spunem că e vorba de trei tineri absolvenți ai unor facultăți care, prin repartițiile primite, ajung departe, la 600 km de Capitală. De aici începe de fapt filmul și, sperăm noi, de aici înainte se risipește și teama de comedie a regizorului.

Viața la țară în 1975

Aproape de științific, aproape de fantastic

Pasărea Phoenix

«Pasărea Phoenix», un film de **Gopo**, o glumă cu un marțian «à la Etaix», rătăcit într-un muzeu științifico-fantastic. Autorul «Omuleților», al filmelor «Pași spre lună» și «Faust XX» revine pe platouri după o lungă absență. Și vrea să realizeze, după cum spune el, «o comedie aproape științifică, aproape fantastică».

Comedia ține de faptul că un marțian, cu înfățișare de om, se întîlnește cu un director de liceu, cu elevii lui, cu o frumoasă fată care e ghid de muzeu, cu doi îndrăgostiți, bineînțeles, așa cum s-ar întîlni un marțian cu niște pămînteni. Partea fantastică a filmului ține de scopul vizitei lui pe pămînt: aflarea secretului rachetei interplanetare pe care o visează, o proiectează, ba chiar o construiește un foarte simpatic profesor de liceu, pe cît de simpatic pe atît de timid. Un secret greu de aflat pentru că deocamdată ține doar de fantezia lui Gopo, în dubla calitate de scenarist și regizor. Și firește de talentul interpreților săi: **Dem Rădulescu**, în chip de extraterestru, **Vasilica Tastaman, Cornel Coman, Geo Saizescu, Jorj Voicu, Draga Olteanu, Puiu Călinescu, Andrei Bacalu**, toți ca pămînteni, și **George Mihăiță**, un pămîntean născut în cosmos.

Ilustrate cu flori de cîmp

Nechibzuința și capcanele ei

Un film de dragoste, dar nu un «love story». Mai degrabă povestea pașilor greșiți ai unei fete, care greșește din prea multă dragoste și dintr-o greșită înțelegere a dragostei. E apoi o altă poveste de dragoste care sfîrșește chiar înainte de a fi început. Și, în al treilea rînd, e o nuntă văzută ca un ritual și ca o încununare a dragostei, care slujește ca fundal pentru întîmplările din film.

Regizorul și scenaristul **Andrei Blaier** precizează: «Va fi nu un film de dragoste, ci un film despre dragoste. Un film despre sentimente, dar deloc sentimental. Un film despre nevoia de a apăra puritatea dragostei. Eroii sînt atît de tineri încît orice compromis lasă urme adînci în ființa lor.»

Un tînăr și foarte popular actor, **Dan Nuțu**, actor de teatru, dar mai ales de film, deține rolul principal, alături de o debutantă foarte promițătoare, **Elena Albu**. Pe generic mai figurează: **Eliza Petrăchescu, Draga Olteanu, Carmen Galin, Gheorghe Dinică, George Mihăiță, Ana Ciclovan** și alții.

Actorul și sălbaticii

Actorul, cetățean al Artei

Un mare comic al Bucureștiului dinaintea celui de-al doilea război mondial, un mare animator al teatrului satiric și «variété-ului sarcastic», cum i se spunea pe atunci, pregătește un spectacol de anvergură. Își rezervă pentru sine un scheci, unul singur, de fapt un monolog în care celebrul comic nu va fi de astădată deloc comic, ci de o dramatică previziune. Căci scheciul lui este un avertisment, o șarjă împotriva fasciștilor care se pregăteau să ia puterea, o șarjă pe care producătorii spectacolului nu vor s-o lase să se audă pe scenă, de teama represaliilor. Dar monologul trece rampa și, de aici, întîmplări după întîmplări, în cascadă, întîmplări deloc imaginare, căci evenimente similare au avut loc într-adevăr. Scenaristul **Titus Popovici** le-a transpus într-o poveste care întregește eponeea sa cinematografică a luptei pentru eliberare, iar regizorul **Manole Marcus** lucrează în prezent la finisarea peliculei. Rolul principal, un rol cu care te întîlnești o dată în viață, după propria mărturisire a interpretului, a fost scris special pentru **Toma Caragiu.** Alături de el vor mai apare: **Mircea Diaconu, Mircea Albulescu, Margareta Pogonat.**

Elixirul tinereții

Citățm începutul primei secvențe din scenariul lui **A. Andrițoiu, N. Ștefănescu** și **B. Merovici**, pe care regizorul **Gheorghe Nagy** îl transformă în film: «Aparatul panoramează pe fațada unui liceu vechi cu arhitectură de la sfîrșitul secolului trecut. Coboară pe ușile principale de la intrare. Prin fața aparatului trec grupuri voioase de copii. Printre copii își fac loc grăbiți doi bărbați în vîrstă. Cei doi bătrîni se opresc în dreptul unei uși masive și așteaptă. Din spatele aparatului apar încă doi-trei bătrîni. Aparatul face un scurt panoramic pe ușa pe care este pus un afiș: Promoția 1924. Ușa se deschide și apare un alt bătrînel cu un clopoțel în mînă.» Tot clou-ul filmului este că acești numeroși bătrînei, veniți să-și serbeze semicentenarul absolvenței, întineresc cu toții grație unui leac miraculos inventat de un savant la rîndul său bătrîn. Totuși, filmul mai are un atu important: apariția lui **Florin Piersic** și a **Anei Szeles.** «Elixirul tinereții» va fi în același timp un foarte bun prilej pentru ca machiajul și imaginea filmului, ilustrînd prefacerile uimitoare pe care le trăiesc eroii, să-și arate întreaga lor măestrie.

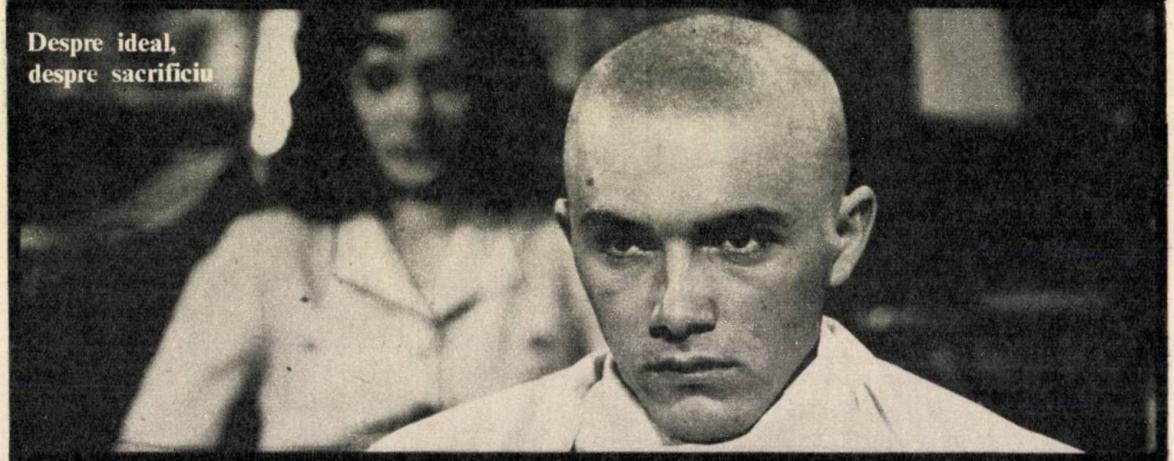
Tinerețe, dragă-mi ești!

Despre război, despre dragoste

«Alexandra» e un film de război și în același timp un film de dragoste. «Pînă acum, spunea regizorul într-un interviu pe care ni l-a acordat în timpul filmărilor, eroii din filmele mele erau victimele oarecum pasive ale unor situații dramatice, pe cînd acum am de a face cu oameni voluntari, activi și care, pînă în clipa morții, știu ce vor». Într-adevăr, lectura scenariului, pe care **Iulian Mihu** însuși l-a compus după romanul lui **Laurențiu Fulga,** ne convinge că eroii săi, și mai ales eroina, Alexandra, știu ce vor atît în război cît și în dragoste. Vom urmări astfel un bărbat care vine pe frontul antifascist mînat de sentimentul datoriei și o femeie care-l urmează din dragoste. Pentru că, spunea tot Iulian Mihu, «dragoste fără fidelitate nu există». În rolurile principale ale filmului, **Violeta Andrei, Romeo Partenie, Cornel Patrichi, Aristide Teică...** Printre vedetele filmului trebuie deasemenea să trecem imaginea color a lui **Alexandru Întorsureanu** și **Gheorghe Fischer,** și ei fideli colaborării cu Iulian Mihu.

Alexandra și infernul

Zidul



Despre ideal, despre sacrificiu

Un film despre lupta unui antifascist, filmul unei experiențe puțin obișnuite: pentru că tînărul din «Zidul» — asemenea celui din realitatea de acum peste 30 de ani — este literalmente zidit într-o cameră. Aici va trebui să tipărească de unul singur (printr-o filieră subterană i se asigură contactul cu cei din afară) un ziar ilegal, împotriva ocupanților germani în timpul celui de-al doilea război mondial. Poliția pune tot arsenalul ei în joc ca să descopere «tipografia». Peripețiile sînt multiple pentru filiera antifascistă, iar pentru tînărul tipograf experiența aceasta este crucială. Un film de luptă a omului cu un sistem politic, dar și de luptă a omului cu sine.

Scenariștii sînt **Dumitru Carabăț** și **Costache Ciubotaru,** iar regizorul este un binecunoscut documentarist, **Constantin Vaeni,** care debutează în filmul de lung metraj. Debutanți sînt și doi dintre interpreții principali: **Gabriel Osiciuc** și **Camelia Pavlovici.** Alături de ei, cîțiva actori de film consacrați: **Gheorghe Dinică, Victor Rebengiuc, Radu Nicolae, Mitică Popescu, Gina Patrichi, Ileana Stana Ionescu, George Mihăiță** și însuși regizorul **Constantin Vaeni.**

Filip cel bun

Trezirile unui adolescent

Filip cel bun nu e tatăl lui Alexandru Macedon. E cu totul altcineva. El e un băiat din zilele noastre, rudă bună cu Vive din «Dimineţile unui băiat cuminte». Are şi el o mamă, un tată, o soră, un grup de prieteni şi o mutră care-l dezavantajează în relaţiile cu fetele, urîţel ca atîţia alţii, fiindcă-i timid se încurcă în explicaţii, nici n-a reuşit la facultate, iar cînd e vorba de o bătaie, el e cel bătut. Filip cel bun se întreabă, se întreabă pe ce lume trăieşte, cum «devine cazul» cu obligaţiile, cu banii de buzunar, cu cele ce vede acasă şi în lume. Pe scurt, Filip vrea să cunoască viaţa, să-şi cîştige pîinea şi să fie şi el cineva. Cinstit. În această poveste, cu un băiat cu o teribilă încurcătură de viaţă, Filip este **cel bun,** fiindcă ajunge la înţelegere, fiindcă înţelege că nu se poate trăi oricum, că ceilalţi nu reprezintă doar imprevizibilul cu care trebuie să dai piept, ci lumea, societatea, însăşi viaţa, rostul fiecăruia dintre noi. «Filip cel bun» este filmul unor cineaşti foarte buni: scenaristul **Constantin Stoiciu** şi regizorul **Dan Piţa;** filmul unor actori foarte buni: **Mircea Diaconu, Vasile Niţulescu, Ica Matache, Lazăr Vrabie, Ileana Popovici, Draga Olteanu, Gheorghe Dinică** şi alţii.

Tată de duminică

Numele? Danu Mircea. Vîrsta? 45 de ani. Starea civilă? Divorţat, adică în curs de divorţ. Am un copil de 12 ani. Profesia? Inginer automecanic.

Omul care răspunde la aceste întrebări e «tată de duminică». El mai are şi alte răspunderi şi mai ales trebuie să răspundă la multe din întrebările fiului său, rostite sau nerostite. Un tată de duminică pentru un copil de duminică, un copil care întreabă dacă în celelalte zile ale săptămînii cuvîntul «tată» se pronunţă tot «tată». Mai există în acest film şi un alt tată, un tată de toate zilele, altfel procuror de profesie, care susţine despre sine că e «un om drept» şi pe care fiul îl întreabă dacă «drept e tot una cu bun». Important e că, dincolo de tot şi de toate, în finalul acestui film care s-ar mai putea numi «Atenţie, copii!» sau, la fel de bine, «Atenţie, părinţi!», unul din eroii filmului ajunge la concluzia că: «Important e să nu-i mîntim pe copii, ca să nu înveţe de la noi să mintă. Înţelegi ce e important?» La această întrebare se străduiesc să răspundă regizorul **Mihai Constantinescu,** co-autor şi al scenariului, împreună cu **Octav Pancu-Iaşi,** cu concursul actorilor **Amza Pellea, Radu Beligan, Gina Patrichi, Margareta Pogonat** şi alţii.

Despre o anume copilărie

Filmul politic „de acțiune"

Ce se ascunde în spatele „cazului"?

În spatele «cazului» polițist se află un alt «caz»: «cazul» și procesul unui sistem

Cinema

Ce se află în paharul acela pe care — într-o faimoasă scenă — unul din personajele lui Hitchcock îl duce pe o tavă soției sale? Ce se află în paharul acela plin cu un lichid de un alb orbitor? Lapte, desigur, dar numai lapte? Nu cumva în lapte... Nu cumva bărbatul acela... Bărbatul acela care dăduse pînă atunci toate semnele că ar dori să scape de ea... Ce se află în pahar? Ce să se afle? **Lapte,** numai lapte, după cum vrea pînă la urmă scenariul. Ba nici măcar lapte în realitate — după cum explică bunul Hitchcock — doar un bec aprins ascuns în paharul vopsit în alb (dumnezeule, ce tehnică!), așa încît paharul acela filmat să sară în ochiul spectatorului, să-l împingă (vezi beculețul lui Pavlov, dacă tot e vorba de becuri...) la asociație, la asociația și gîndul atît de necesare că acolo s-ar putea ascunde ceva, la tensiunea cumva puerilă, dar de efect sigur: o otrăvește sau nu? Scenă clasică, «polițism» clasic: misterul (cine e asasinul?) sau suspens-ul (va fi sau nu prins?) contează în primul rînd aici și rămîn suverane pînă la sfîrșit. Spectatorul e chemat la un joc al minții, e provocat la raționamente și deducții făcute în genere de pe poziția detașată a omului care știe că e la film și că îi este propusă spre dezlegare o șaradă. Legătura afectivă, emoțională, cu personajele și cu trama de pe ecran e ca și inexistentă. Iar îndelung cîntatele fioruri resimțite de o parte a publicului la unele din filmele lui Hitchcock, de pildă, nu sînt decît scontatele emoții «viscerale» obținute pe baza unei tehnici abile.

«Cazul» din spatele «cazului»

Dar în flaconul acela în jurul căruia se învîrte la un moment dat «intriga» din «**În numele poporului italian**» (film pe care l-ați văzut acum cîteva luni)? Ce se află în flaconul acela? Ce să se afle decît **ruhenol,** adică un drog, adică pilulele cu «ajutorul» cărora se sinucide o tînără. Pînă a se descoperi, însă, că e vorba de o sinucidere, se bănuiește o ucidere. Se cercetează. Există un suspect. Și supozițiile de rigoare. Și eforturile suspectului de a produce alibiuri, de a fi scos din «afacere». E vorba, în fond, tot de o mostră de «polițism». Dar una de o factură aparte. Sîntem departe de exemplul amintit din Hitchcock și sîntem departe nu doar de exemplul acesta particular, ci de însăși categoria generală de «polițism» pe care o ilustrează el.

Deoarece «În numele poporului italian» începe, continuă și se sfîrșește ca un film «polițist», da, însă nu este **numai** un film polițist. Deoarece întrebarea mecanică, reflexă: cine a ucis? — nu e decît punctul de plecare spre meditația mai adîncă, spre întrebările mai complicate: de ce s-a întîmplat ceea ce s-a întîmplat?; nu cumva

în spatele unui «caz» aparent de rutină pot, trebuie să fie căutate resorturi sociale și morale altfel trecute sub tăcere? Deoarece filmul face finalmente tocmai această demonstrație: că în spatele «cazului» polițist se află un alt «caz».

Ancheta polițistă devine o anchetă socială, în toată povestea — horribile dictu! — cadavrul nu mai contează, nu mai contează poate pentru spectator nici dacă suspectul se va disculpa sau nu, contează numai viața acestui suspect, revelată treptat în ceea ce avea ea ascuns pînă atunci. Privirea stă ațintită asupra «boss»-ului a cărui imagine onorabilă se deteriorează pas cu pas, căci «boss»-ul face discret, dar insistent, trafic de carne vie; «boss»-ul face escrocherii în stil mare la adăpostul excepționalei sale poziții sociale și financiare; «boss»-ul e o lichea cinică; «boss»-ului i se pot imputa toate aceste lucruri reale ce ies treptat la iveală, dar — formal — ele nu pot fi dovedite. În clipa aceasta, logic, privirea se ridică de la «boss» la sistem, la sistemul care l-a produs și care îl «protejează» prin mecanisme și angrenaje nu o dată inextricabile.

Iată, așadar, cum filmul acesta este, în felul lui, «polițist». Dar și **politic,** politic în toată legea.

«Cazul» ca pretext

Exemplul acestui film (pe care l-am ales fiindu-vă, bănuiesc, mai proaspăt în memorie) nu este singular. El reflectă o tendință generală a ultimilor ani în cinematografia mondială: aceea de depășire a canoanelor polițismului «clasic».

Au continuat și continuă să existe, firește, pelicule «polițiste» de tip tradițional, care nu-și propun altceva decît — cum aminteam la începutul însemnărilor — să ofere publicului o «enigmă» de rezolvat, solicitîndu-l la un joc în sine al minții. Au apărut însă alături de ele și filme mai speciale, tot «polițiste», dar lărgind dintr-o dată perspectiva demonstrației, căci mișcarea lor este una nouă: nu de la pretextul epic, plauzibil, spre speculația mintală analizînd și combinînd variante de posibile soluții, ci de la pretext, de la «caz», spre ramificațiile și implicațiile lui în real, în social. Un social politizat la maximum (se știe) sub toate

Drogurile, un flagel social, sub anchetă («Filiera»)

aspectele lui. Ideea nouă adusă, prin urmare, de acest «gen» de pelicule este aceea că, nu odată, un film «polițist» poate sau e chiar **obligat să depășească limitele «cazului» propriu-zis, plasîndu-l în** contextul unei demonstrații mai ample, mai revelatoare, vizînd aspecte politice și sociale ale realului. Se poate vorbi, în acest sens, de **o politizare a filmului «polițist».**

Dacă ne gîndim bine, fenomenul nu este tocmai «de ultimă oră». **«Salvatore Giuliano»** sau **«Cu mîinile pe oraș»**, de pildă, filme făcute prin anii '60, ce altceva erau decît niște anchete cu tentă «polițistă», inspirate din «cazuri» reale, niște anchete direcționate însă de Rosi spre zona superioară a luminării unor semnificații politice? De ultimă oră poate fi apreciată «explozia» de filme «polițiste» insistent politizate, «explozie» declanșată de politizarea masivă, în ultima vreme, a cinematografului în general. Sînt greu de găsit azi (între creațiile de valoare, firește) «polițiste»-uri făcute după «canoanele» epocii «de aur», insensibile la politic și la social, închise în cercul «misterului» propus spre dezlegare minții spectatorului.

Nu mai interesează dacă în paharul cu **lapte** este sau nu otravă.

Refuzul «cazului» particular

Normal, politizării filmului «polițist» i-au corespuns apariția unor noutăți în cadrul propriu-zis al genului, încît se poate vorbi despre o formă specifică a «polițiste»-ului politizat. Mi se pare interesant de reliefat cîteva din aceste particularități semnificative:

● atrage în primul rînd atenția, la nivelul alegerii subiectelor, refuzul programatic al «minorului», al «cazurilor» prea particulare, prea individuale, care nu pot fi «trase» firesc, ci doar cu eforturi, spre o problematică politică și socială majoră, de interes imediat și larg. De multe ori «subiectele» acestor filme sînt pur, direct politice: **«Z»**, **«Atentatul»**, **«Sacco și Vanzetti»**, **«Stare de asediu»**, **«Bătălia pentru Alger»**, etc. (Aici e cazul unei precizări, în eventualitatea că exemplele alese ar provoca unele nedumeriri: mai ales în cazul acestor filme, cu subiect politic propriu-zis, stabilirea apartenenței lor la un «gen» sau altul e mai dificilă. Cred însă că, în funcție de necesitățile demonstrației, ele pot fi considerate, **cu egală îndreptățire,** atît «polițiste»-uri politizate — termenul de «polițiste» neavînd desigur aici accepția comună — cît și filme politice... «politizate», dacă se poate spune așa). Iar cînd subiectele nu sînt pur politice, sînt totuși de asemenea natură alese, încît de la «cazul» aparent particular pe care îl abordează se ajunge rapid, convingător și eficient la o «afacere» cu droguri (**«Filiera»**); sau la una cu implicații economico-politice (**«Cazul Mattei»**); sau la una privind violența pe plan social (fie «problemele Mafiei precum în **«Nașul»**, **«Mărturisirile unui comisar de poliție... făcute procurorului republicii»**, **«În umbra violenței»**, fie chestiunea discriminării rasiale, precum în **«Eliberarea lui L.B. Jones»**, **«În arșița nopții»**); sau la una punînd în discuție o instituție, «stilul» ei de lucru, eficacitatea ei (**«Poliția sub acuzare»**, **«Poliția mulțumește»**, **«Anchetă asupra unui cetățean**

Poliția sub anchetă («Poliția mulțumește»)

Monopolurile sub anchetă («Cazul Mattei»)

mai presus de orice bănuială», **«Fapt divers în prima pagină»**, **«Poliția acuză, justiția absolvă»**, **«Sîntem toți în libertate provizorie»**, **«Polițistul pe picior mare»**, etc.); sau la una de corupție cu trimitere la o întreagă pătură socială (**«În numele poporului italian»**).

Adică, în puține cuvinte, «subiectele» acestor pelicule cu tentă «polițistă» ating fără excepție (în diverse registre de virulență critică) probleme în ultimă instanță politice, probleme de stringentă actualitate cu care este confruntată societatea de consum. Indiferent că ele se numesc drogul sau rasismul, violența sau abuzul, asasinatul politic sau «grandioasa» escrocherie economică, corupția morală sau insecuritatea, șantajul brutal sau falsul nestînjenit.

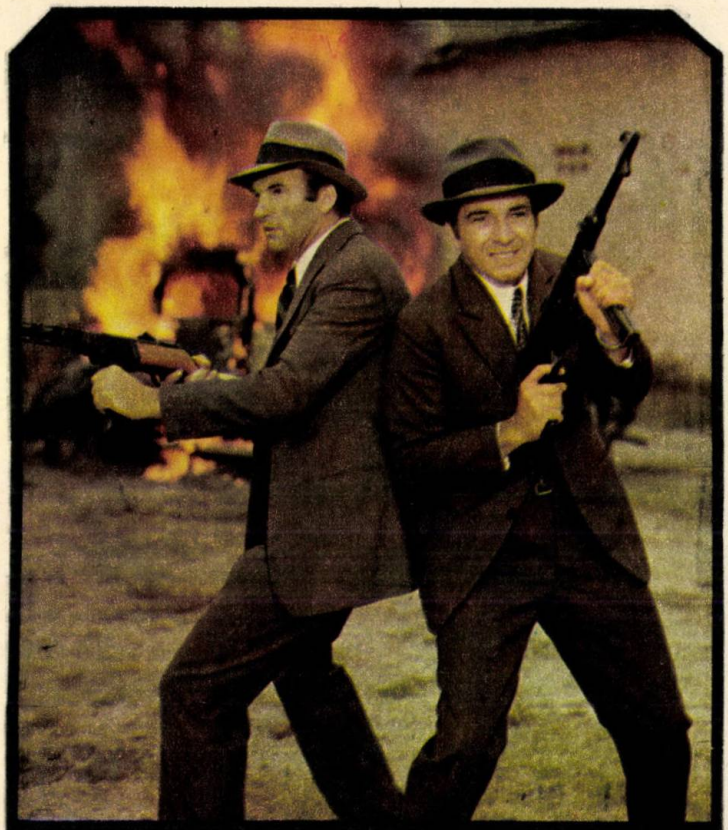
Pastilele de ruhenol nu sînt doar drogul care provoacă moartea unei tinere. Sînt, dacă vreți, o chestiune politică. Sau consecința directă a unor probleme politice, ceea ce este același lucru.

● Un al doilea aspect care frapează în cazul acestor «polițist»-uri politizate este deplasarea de accent operată în spiritul intențiilor aparte care le animă: «misterul» (mai mare sau mai mic...) nu mai interesează pe realizatori. Nici pe spectatori. Sigur, pretextul de la care pornesc aceste filme este, de cele mai multe ori, o «enigmă». Dar, tot de cele mai multe ori, această «enigmă» inițială are o soluție, fie comunicată destul de repede, fie foarte străvezie pentru public. Pentru că nu un asemenea «suspens» interesează în cadrul «polițist»-ului politizat, ci «suspens»-ul veritabilei dezbateri pe teme politice care devine tot mai acută pe măsură ce se desfășoară filmul. Nu interesează epicul propriu-zis (cine, ce și cînd a făcut), ci semnificațiile de ordin politic și social ale acestui epic; nu interesează dacă X va fi prins sau dacă Y este criminalul, ci viața acestor X și Y, măsura în care personalitățile și actele lor sînt reflexul unei mentalități, unei anume morale, unui mod de a gîndi, unui sistem. Obiectîndu-i-se că din «Cazul Mattei» nu rezultă nimic asupra «misterului» morții lui Mattei, Rosi a răspuns: «Nu m-a interesat misterul acestei morți. În filmele mele încerc întotdeauna să

Rasismul sub anchetă («Eliberarea lui L.B. Jones»)

Presa monopolurilor sub anchetă («Fapt divers în prima pagină»)

→



Mai mult decît protagoniştii unei acţiuni poliţiste: protagoniştii unor evenimente politice semnificative («Cu mîinile curate»)

trec dincolo de povestea pe care o spun».

Acest «nu m-a interesat misterul», acest «dincolo de poveste» — iată un «program» (nu numai al lui Rosi) care nu mai are nevoie de comentarii.

● În sfîrşit, o a treia particularitate a «policier»-ului politizat, care nu poate trece neobservată, o constituie participarea complexă (intelectuală, afectivă, psihică) solicitată spectatorului şi obţinută din partea acestuia. Răcelii unei participări exclusiv intelectuale sau emoţiilor superficiale declanşate prin «trucuri» de tot felul din «policier»-urile «clasice» le iau locul, în «policier»-urile politizate, senzaţia (de deosebită importanţă) a parcurgerii unui reportaj gazetăresc, iar nu a unei opere «de ficţiune» convingerea spectatorului (cu decisiv rol în obţinerea intensei sale participări) că, indiferent pe ce meridian se află el şi despre ce meridian vorbeşte filmul, el, spectatorul, este pus, sub forma aceasta a unei pelicule poliţiste, în contact cu aspectele unei problematici politice şi sociale. Problematica unei ţări. Sau a mai multor ţări. În orice caz, a unei părţi a umanităţii. Ceea ce nu-i poate fi indiferent.

Nimic din ce este «politic» nu ne este străin

Fenomenul de politizare a filmului cu «suspens», cu pretext «poliţist», a filmului de acţiune şi de tensiune, fenomenul acesta pe care l-am comentat pînă acum cu referiri la pelicule străine, poate fi sesizat şi într-o serie de producţii din ultima vreme ale cinematografiei noastre. Mă refer la «**Cu mîinile curate**» şi «**Ultimul cartuş**», «**Conspiraţia**» şi «**Departe de Tipperary**», «**Capcana**» şi «**Un comisar acuză**». Toate aceste filme, cu cert succes de public şi de critică, corespund prin datele lor cu ceea ce am încercat a defini drept filmul «poliţist», de acţiune, cu bogate valenţe politice. Mi se pare deosebit de interesantă experienţa cineaştilor noştri. «Formula» adoptată de ei în amintitele pelicule exprimă, pe de o parte, o firească şi reuşită sincronizare cu una din tendinţele dominante la ora actuală

Împotriva întunericului verde («Un comisar acuză»)

Sistemul exploatării sub anchetă («Trăim toți în libertate provizorie»)

tensiune socială și politică hotărîtor pentru destinul ei.

Comisarul Roman este, în felul lui, pînă la un punct, un tipic personaj de «policier». Dar el este, în același timp, și mai ales dincolo de acest punct, protagonistul unor evenimente politice semnificative, binecunoscute. Nu alt «destin» împărtășesc și celelalte personaje principale din producțiile citate.

«Serialul» acesta românesc, de o frumoasă ținută ideatică și profesională, nu face decît să confirme, într-o manieră proprie și printr-o problematică specifică, tendința de valabilitate generală în clipa de față de a politiza decis filmul cu pretext sau cu elemente

Justiția burgheză sub anchetă («Mărturisirile unui comisar...»)

în cinematografia mondială. Pe de altă parte — și aici stă cu precădere interesul experienței — «formula» aceasta de circulație vine în sprijinul reliefării unor realități politice și sociale **specifice societății românești** într-un anume moment al evoluției sale.

«Cazurile» aduse în discuție, personajele care populează aceste filme, țin — prin factura lor — de «suspens». Un «suspens» polițist ce nu are însă timp să cadă în aspecte gratuite sau spectaculoase în sine, în intelectualism uscat. Nu are timp, pentru că scenariștii și regizorii știu să depășească aceste «gratuități» ale genului, știu foarte bine ceea ce vor: ca «suspense»-ul (și e cazul să amintim că multe elemente de epic nu sînt, în filmele citate, inventate) să fie abia începutul meditației, ca mersul înainte al peliculei să scoată, delicat dar ferm, spectatorul de sub imperiul tensiunii «viscerale», așezîndu-l sub acela al tensiunii ideatice; ca filmele acestea să evoce, cît mai fidel în spirit, tabloul unei societăți românești aflată la răscruce de drum, într-un moment de «polițiste». Este o tendință care depășește, evident, ca semnificație, cadrul restrîns al unui singur gen, «policier»-ul.

Este o tendință care semnalizează, alături de altele, că astăzi nimic din ceea ce este politic nu este străin cinematografului. Și că nimic din ceea ce este cinematograf nu poate fi străin de politic. Că între un pahar cu lapte filmat prin anii '40 și un flacon cu Ruhenol filmat prin anii '70, stau 30 de ani, cu tot ceea ce înseamnă ei.

Aurel BĂDESCU

documentariști, aveți cuvîntul!

Geografie sentimentală

cinema

De care loc din țară vă leagă, ca cineast, cea mai vie amintire?

Ion Bostan: Un arc peste Carpați

— Amintirile mele profesionale cele mai durabile stau sub un arc imens aruncat peste Carpați, cu un capăt în Deltă și celălalt în Maramureș. Mai întîi Delta, fiindcă acolo răsare soarele și acolo se naște mereu un nou pămînt românesc din aluviunile fluviului.

Pe un plaur plutitor în era terțiară

Delta e o lume în care omul stă într-o permanentă vecinătate cu o bogăție naturală de neînchipuit. Pe continentul nostru au mai rămas foarte puține locuri în care natura să se ofere cu o asemenea plenitudine și puritate ca pe acest străvechi tărîm al nostru. Podoaba cea mai frumoasă sînt aici păsările. Și cînd vorbesc de păsări, de cele peste 300 de specii care se întîlnesc în Deltă, fără îndoială, trebuie să spun că cea mai prețioasă și mai rară, la scara întregii planete, este pelicanul din cele două colonii pe care le avem: pelicanii creți și pelicanii comuni. Am încercat să pătrund în lumea pelicanilor, nu ca un operator care vine, își pune aparatul la marginea coloanei, surprinde cîteva imagini și pleacă. Eu

mi-am propus pur și simplu să trăiesc printre pelicani. Și am reușit, datorită unui foarte mic refugiu din pînză verde și stuf care mă făcea invizibil în peisaj. Montam acest minuscul cort într-o zonă interesantă a coloniei și rămîneam acolo zile și nopți în șir. Rămîneam fără barcă, nu puteam să plec înot fiindcă locurile sînt atît de dificile încît degeaba ești bun înotător, nu puteam să plec nici pe jos. De dragul acestor vietăți care mă fascinau și al lumii înconjurătoare, mă puneam eu însumi în situația de a trăi între cer și apă, într-un spațiu de 1,80/1,60 m., la temperaturi care se ridicau probabil la peste 40°, încît trebuia să folosesc un sac negru, gros, de protecție, ca să nu se topească pelicula.

Peisajul era din era terțiară. În jur, între verdele apei și albastrul cerului, erau doar plauri putreziți pe care pelicanii albi își făceau cuiburile și-și duceau viața obișnuită. Plaurul se legăna sub greutatea lor și sub greutatea mea, pentru că și adăpostul meu era pe un plăuraș plutitor, instabil. Trebuia să-mi repartizez mereu în adăpost aparatele și greutatea proprie, ca să nu mă răstorn cu totul. Astfel puteam să observ, în tot cursul zilei și al nopții, viața păsărilor grațioase și gospodine care se desfășura la numai 4—5 metri de mine. Aceste păsări sălbatice, deosebit de circumspecte, care de obicei se îndepărtează și se ridică la zeci și zeci de metri cînd apare omul, dormeau la 8 metri distanță fără să-mi bănuiască prezența.

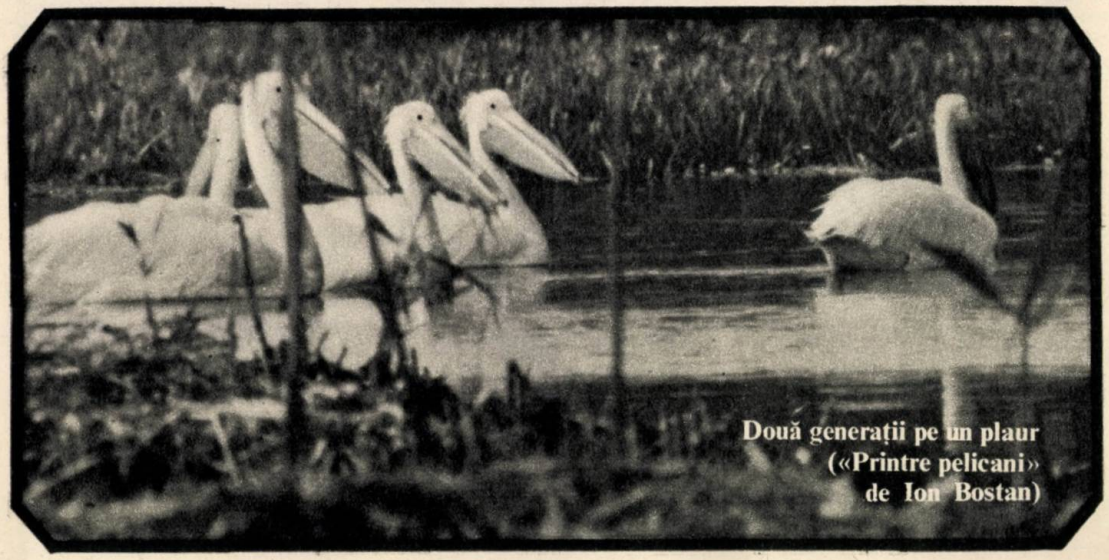
Impresionante erau mai ales nopțile în coloniile de pelicani. Spre deosebire de alte specii, pelicanii sînt foarte activi noaptea. Făceau zboruri nocturne frecvente plecînd la pescuit. Plecau și veneau în cîrduri, sute și sute, încît aveam uneori impresia că se vor așeza peste fragilul meu cort și că aceste păsări grele fiecare de 12 kg. mă vor strivi sub șipcile subțiri și pînza delicată care mai mult ma mascau decît mă adăposteau. Noaptea trăiam într-o lume sonoră ciudată, pînă la limita fantasticului. Pelicanii comunicau fără îndoială între ei. Înainte și după pescuit, în căutarea puilor și a cuibului, totul se desfășura sub imperiul unei game foarte complexe de strigări frenetice sau tandre, în toate intensitățile și tonurile. Astfel puii își recunoșteau părinții, părinții își recunoșteau puii, fiindcă nu întotdeauna hrănirile aveau loc la cuib, ci acolo unde familia se putea întîlni, strigîndu-se. De altfel acest limbaj al lor propriu era atît de nuanțat, încît eu cred că această comunicare în lumea păsărilor este mult mai importantă decît își închipuie unii specialiști.

Odată, într-o noapte, în acest decor care aducea a eră terțiară, am descoperit printre sculele și aparatele mele un obiect pentru mine absolut interzis în acel loc: un radio-receptor cu tranzistor, defect. Totuși, zguduindu-l, l-am pus în funcție și am prins o transmisie din Paris — muzică, informații pentru drumeți, o emisiune obișnuită pentru călătorii întîrziați pe șoselele lumii la ora două noaptea. Eu eram un astfel de călător, dar în altă eră. Pe fundalul cu totul insolit al vocilor de pelican, acest firicel de muzică și vorbă căpăta pentru mine proporția unei întîlniri fantastice între două perioade geologice.

Albastrul de Baia-Mare și de Voronet

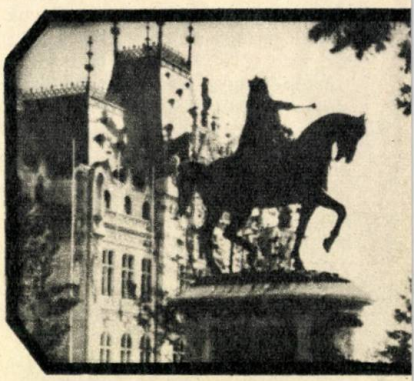
«Baia-Mare», filmul pe care l-am făcut demult, cu regretatul operator Ion Stoica, a fost unul dintre primele documentare românești în culori. Pentru mine, realizarea lui a însemnat un mare eveniment. A trebuit să-mi schimb întreaga viziune asupra filmului și asupra lumii. Era o schimbare interioară cît se poate de profundă, fiindcă ea presupunea acordarea conștientă și apoi spontană a atenției și a sensibilității cu un plus de frumuseți și cu noi dimensiuni ale existenței noastre terestre. Iar locul unde am turnat filmul, la Baia-Mare, era dintre cele mai fericite.

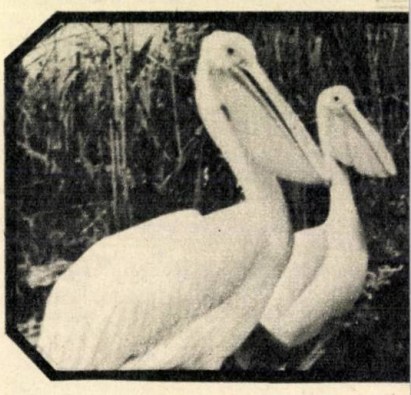
Am început filmările tîrziu, în septembrie, cînd se auriseră dealurile, cînd toată regiunea prinsese culoarea merelor coapte, a strugurilor, a fețelor umane bronzate, culorile portului național scos la iveală în anotimpul nunților atît de pitorești din Maramureș și din Oaș. Era un tablou saturat de culoare și de vitalitate și am trăit în așa fel efortul de a surprinde și reda acest tablou pe peliculă, încît m-am legat afectiv pentru totdeauna de această regiune. De altfel acest sentiment nu este strict subiectiv. Partea aceasta a țării păstrează și astăzi, puternic, această frumoasă expresie plastică, cu pei-



Două generații pe un plaur («Printre pelicani» de Ion Bostan)

sajul și oamenii ei, cu fructele și cu industriile ei străvechi sau de ultimă oră. Și cu cerul ei. Poate mai ales cu cerul. Fiindcă, se știe, există un albastru de Baia-Mare, în pictură, așa cum există un albastru de Voroneț, în fresca istorică. Un albastru care se explică prin dispunerea la soare a acestei regiuni deluroase, cu înnourări frecvente, dar cu fundalul cerului intens albastru, așa cum îl redescoperim în pînzele create de școala de pictori de la Baia Mare, totdeauna mîndri de cerul lor — și pe bună dreptate.





florilor de mucegai. Recent am revăzut materialul filmat atunci, sînt peste 20 de ani — l-am folosit într-un film de montaj — și mi-am dat seama că el reprezintă, probabil, lucrul cel mai important din viața mea: am înregistrat prima imagine cinematografică a lui Arghezi. Poetul împlinea atunci 75 de ani.

Cînd am sosit în Mărțișor, maestrul nu era acasă. Am fost primit de altcineva și condus în livadă. Acolo era o măsuță cu cîteva reviste și un bilețel cît un bilet de papagal, prin care Arghezi se scuza că întîrzie 15 minute, și să nu mă supăr, și să-l aștept, și că-mi lasă niște reviste, și că speră că o să găsesc una pe plac din colecția pe care mi-a făcut-o. N-a întîrziat mai mult de 15 minute. L-am filmat recitînd o poezie, în birou, apoi în livadă. Pentru acest subiect de jurnal, am stat aproape o săptămînă în Mărțișor, cît durează acum filmarea unui întreg documentar.

Dealul Piscului și Mărțișorul erau pe vremea aceea cu totul altfel decît astăzi, fără blocuri și, mai ales, fără parc. Era o mahala, în sensul bun al cuvîntului totuși, adică un cartier modest, o lume închisă, în care toți oamenii se cunoșteau. Poetul era foarte prieten

Ion Moscu:
Mereu student la Iași

— Ceea ce mă impresionează pe mine, cel mai mult, este înnoirea geografiei și fluiditatea noului. Noul descoperit, la un moment dat, într-un loc, devine după un număr de ani atît de răspîndit încît dispare, aparent, orice noutate. Mai precis, noul pare să se ascundă, difuzîndu-se în masa aspectelor cotidiene ale vieții, descoperirea lui devenind o operație din ce în ce mai dificilă.

Cînd am filmat prima dată la Iași, în 1964, pentru filmul «România, azi», semnat împreună cu Alexandru Boiangiu și Virgil Calotescu, m-a frapat noua alură a vieții universitare, inclusiv marea libertate de care studenții se bucură și condițiile de trai respective: noile cămine studențești, cu camere de două paturi, clubul cu atmosfera lui, cu discuțiile intelectuale de mare vervă, cu muzică de jazz și dans. Revenind însă în același locuri, după cîțiva ani, pentru filmul «Student la Iași», am descoperit, într-o sîmbătă, serate studențești și baluri în toate căminele, nu numai la club. Nu doar o orchestră, ci zeci de orchestre răsunau pe dealul Copoului seara, la sfîrșit de săptămînă, încît parcurgînd traseul celebru, de la biblioteca lui Eminescu la teiul aceluiași și mai departe, detectam continuu adevărate insule muzicale în marea parfumată a teilor și amintirilor care încarcă această cetate deschisă a intelectualității românești. Noutatea era de ordin interior, mai greu de surprins și redat. Același lucru se întîmplă în foarte multe alte locuri din țară. Astăzi, ca să surprinzi noul, trebuie să pătrunzi dincolo de peisaj și de zidurile clădirilor, să cercetezi fizionomia și stările de spirit umane. Imaginea exterioară, ca atare, e departe de a mai fi concludentă. Singurul element care apare în plus în imagine —, ca o metaforă — dacă filmezi din nou la Onești sau la Mamaia, este vegetația care a îmbrăcat piatra și betonul. Viața a înglobat totul și i-a dat pietrei nu numai altă înfățișare, dar și un sens mai intim, mai uman. Avem în filmotecă un plan tras prin 1936, înfățișînd Bulevardul Aviatorilor din Capitală, proaspăt construit, cu puieți minusculi pe margine, fără vegetația abundentă de azi care-i dă tot farmecul. Este un ciclu care se repetă acum, amplificat, în mii și mii de locuri din țară.

Erich Nussbaum:
Cu Arghezi pe dealul Piscului de altădată

— Ciudat e că amintirea mea profesională cea mai vie datează de la prima filmare din viața mea. S-a întîmplat în București, pe dealul Piscului, strada Mărțișor, acasă la Arghezi. Pe măsură ce trece timpul, această experiență mi se pare tot mai importantă — atunci poate nici nu i-am înțeles întreaga semnificație, fiind obsedat de filmarea ca atare. Eram student în anul III și realizam un subiect pentru jurnalul de actualități, cu care mi-am și dat un examen, la clasa lui Victor Iliu.

Era primăvară, în ziua de 21 mai, ziua de naștere a lui Arghezi. Livada era înflorită și totul era necrezut de pur și frumos, în plină lumină, acasă la marele poet al

O cetate deschisă («Student la Iași» de Ion Moscu

Ei între ei... («Singur printre pelicani» de Ion Bostan)

Jean Petrovici: Saltul meu la antipozi

— Pentru mine lumea cinematografică începe în Carpați, între Petroșani și Tg. Jiu, pe linia ferată cu nume eroic Bumbești-Livezeni. Dar eu am ajuns acolo nu pentru a filma una dintre primele noastre construcții socialiste, ci pentru a afla pe primii mei mari anonimi, din filmul «Pretutindeni muncesc oameni». Căutam oameni care, prin natura împrejurărilor și specificul profesiei lor, sînt obligați să-și ducă la îndeplinire misiunile profesionale în singurătate. Sînt profesii despre care mulți dintre noi știm foarte puțin sau mai nimic. Prima zonă geografică în care am descoperit ce căutam a fost această lume de piatră, cu munți abrupți, din Carpații meridionali, zona căii ferate construită într-o epocă romantică — o zonă prin care trec astăzi multe trenuri de marfă și de călători, cele mai multe însă fără să oprească niciodată. Aici, în stația Meri, am cunoscut un revizor de cale ferată care e și paznic de stînci. Un anonim trăind izolat, într-un univers stîncos, supraveghind cu neslăbită atenție șinele de fier și stîncile amenințătoare, suspendate deasupra căii ferate, putîndu-se oricînd prăbuși și provoca o catastrofă. L-am urmărit în peregrinările și veghea lui nocturnă, în adîncul tunelelor de sub munte, în timp ce trenurile treceau în viteză, cu luminile aprinse și călătorii convorbind sau dormind liniștiți, în siguranță.

Pentru același film, de la Meri am plecat spre Vîrful Omul, iarna, ca să-i aflăm pe cei doi meteorologi care se aflau pe vremea aceea la punctul permanent de observație din Bucegi. Unul era de serviciu, iar celălalt cobora jos, la Predeal, la fiecare 24 de ore. Am rămas mai multe zile înzăpeziți, eu și operatorul Doru Segal. Pentru prima oară vedeam iarna în toată bogăția ei arhitecturală și coloristică. Copleșiți de zăpadă și de lumină, pentru noi meteorologul care își făcea drumul prin nămeți și vînt, de la cabană pînă la aparatele care măsurau semnele vremii, devenise întruchiparea simbolică a numelui acelui vîrf de piatră, înălțat solitar în fața universului. Din acest punct central al țării, vedeam toate orașele transilvane din apropiere și, la celălalt punct cardinal, în momente de mare claritate, distingeam la orizont licărul mării. Știam că acolo ne așteaptă un alt erou al filmului nostru.

Eu sînt îndrăgostit de mare. Mai ales de părțile accidentate, stîncoase, ale litoralului nostru, unde nici busolele cele mai perfecționate nu pot asigura, singure, direcționarea vaselor. Astfel am sărit, ca să zic așa, la antipozi, la cota zero, unde o altă revelație a fost pentru mine omul de la farul Tuzla.

Un trăznet întrerupsese curentul electric și farul rămăsese în întuneric. Ingeniosul paznic fusese obligat să se întoarcă la lampa de petrol, să o remonteze în locul luminii electrice, între cele două lentile speciale care trebuiau să se rotească în permanență. Cum însă și motorul farului ieșise din funcție, omul a fost obligat, nopți în șir, pînă cînd s-a remediat avaria, să rotească cu mîna lentilele, ca să călăuzească vasele în derivă din apropierea coastei românești.

De pe vasele care treceau, departe, nu se vedea decît o luminiță sub forma unei stele palide, cum se vedea și lampa revizorului de cale ferată la trecerea trenurilor prin gara Meri, înainte de intrarea în tunel, și la fel, probabil, cum se vedea din avioane singura lumină de pe muntele Omul. Fiecare dintre cele trei lumini, în permanență veghe, la altitudini diferite, reprezenta un om pe care noi ne-am propus să-l scoatem din anonimat.

cu vecinii, cred că avea mai mulți prieteni printre oamenii aceia decît printre scriitori. Era foarte iubit — într-o vreme el i-a și ajutat, intervenind pe lîngă autorități, altădată l-au ajutat ei. Vecinii veneau în vizită, Arghezi era, sub acest aspect, un țăran înscris în viața satului său. Dar locul acela, aproape de dealul Piscului, avea și are și o strategie a lui secretă, oferind o perspectivă panoramică asupra orașului, suficient de sus pentru a vedea departe, dar nu prea sus, spre a rămîne în intimitatea peisajului și a cotidianului vieții. L-am revăzut, mai tîrziu, pe maestru și în alte locuri, dar Arghezi a rămas pentru mine, ca și pe peliculă, în Mărțișor.

Din nou răsună valea... («Școala de la Meri» de Jean Petrovici)

Interviuri realizate de Val.S. DELEANU

Actorii anului

Un chip pentru toate durerile

O mare actriță, recunoscută și pe plan mondial (Leopoldina Bălănuță)

De Leopoldina Bălănuță chiar și vorbele se apropie cu sfială. Cele mari o pot răci prin zgomot, cele firave se țin departe, cu sentimentul inutilității. Cum să scrii despre chipul ei pe care fiecare vibrație interioară lasă, anume parcă, un semn apăsat, o marcă de noblețe pe care machieuza nu va îndrăzni niciodată să le acopere cu fard, despre chipul ei pe care durerile alunecă într-una. Nu, e păcat, nu asta e Leopoldina Bălănuță. Ea nu e vedetă de cinema. Nu e nici măcar anti-vedetă. Și aș zice că, din nefericire, nu e nici ceea ce am putea numi mai sobru, o actriță de film, pentru că și filmul are sarcina să se apropie de ea. Și nu e greu de înțeles de ce: căci nu se pot scrie în toate zilele roluri pentru această actriță de zile foarte mari...

Și iat-o totuși, în «Tatăl risipitor»: mater dolorosa, căreia i se sting feciorii sub ochi, unul după altul, și care rămîne să și-i plîngă, alergînd spre ei, spre moarte, acel zguduitor «unde sînteți voi, mamă?» Iat-o, siluetă de tragedie antică, purtînd broboadă de țărancă româncă, privindu-și încremenită de durere feciorul întors de pe front cu un ciot de lemn în loc de picior, iat-o măsurînd cu ochi reci pe viitoarea noră, fată de zlătar, și luptînd, fără grai, împotriva prejudecăților bătrîne și rele. Dar mai ales, iat-o senină și calmă, luminată de razele lunii, întinsă în pat, alături de bărbatul ei, mire și mireasă argintați de vreme, care văd la capătul nunții lor de argint casa plină de pruncii pruncilor lor. Atunci, cînd ziua se trezea și cocoșii cîntau a deșteptare, cînd tinerii se iubeau în hambar și bătrînii gîndeau frumos și cu curaj la mîine, atunci am văzut-o pe Leopoldina Bălănuță în orele ei de mare lumină, de împăcare cu ea și cu lumea. Dar de ce, totuși, cînd am plecat din sala de cinema, în ureche ne răsuna, totuși, mai departe, acel înfiorat «unde sînteți voi, mamă?»

Vocația personajului

El a demonstrat că, pentru a fi combătute, personajele negative trebuie să fie puternice (Ion Caramitru)

Dintre chipurile «detașabile» de fasciști care străbat memoria istoriei și memoria filmului, dintre toate acele figuri feroce, sau grotești, sau monstruoase, sau caricaturale, chipuri coșmaresti de apocalips modern, pe care **nu vrem** și nu **trebuie** să le uităm, figura maiorului Werner von Richter, SS-istul lui Ion Caramitru din «Stejar, extremă urgență», rămîne undeva, într-un loc aparte; acolo unde își exercită fascinația sa malefică, morbiditatea lui distinsă și patima distrugerii — țișnită în egală măsură din fanatismul hitlerist, dar și din drama sa individuală — cea a bărbatului cu bărbăția anihilată de rănile frontului. E, din întreg filmul, rolul cel mai bine scris, cel mai bine nuanțat și, firește, cel mai chemător de artă actoricească, cel care — dat pe mîinile lui Ion Caramitru — **rămîne**, rămîne să ne răscolească binevenit amintirile, să scrie — fie și în negru total — o strălucită pagină interpretativă. Nimic convențional, nimic schematic, nimic îngroșat în personajul lui Caramitru: maiorul fascist e în primul rînd un militar, cu știința, cu disciplina și cu morga militară duse pînă la absurd, cu acea disciplină în numele căreia ostașii hitleriști au comis, fără ezitare, cele mai de neînchipuit crime din istoria omenirii. Werner e apoi un chinuit, un torturat de propria-i neputință, de incapacitatea de a-și trăi pe deplin viața, și de aceea se consacră cu voluptate morții, morții altora și chiar morții proprii. Ion Caramitru a construit, cu obrazul său livid și cu buzele strînse, cu mîinile și disperările sale stăpînite, cu tremurul din voce, dar și cu ținuta sa mereu dreaptă, cu acea forță a răului îmbrăcată în doliul uniformei SS-iste, un personaj lucid, fanatic, primejdios. Pe care îl înțelegi și tocmai de aceea îl detești mai puternic și care te ajută să te gîndești la viitor fără a uita să privești mereu, cu proaspătă mînie, la trecut.

Măiestrie, dar și meserie
(Emanoil Petruț)

Copacii mor în picioare

Ce se întîmplă cu «eroii», cu un **anume** fel de eroi, atunci cînd cad, cînd alunecă de pe soclu — poate și din vina lor, pentru că ei au pus greșit pasul — ce se întîmplă cu ei și în ei atunci cînd rămîn undeva, la margine de drum, uitați, ignorați, disprețuiți, atunci cînd sînt singuri, și umerii li se încovoaie, și hainele se ponosesc, și casa li se prăvale, și doar amintirile îi mai țin pe picioare? Ce se întîmplă cu Clejan — Emanoil Petruț din «De bună voie și nesilit de nimeni», președintele de ieri al C.A.P.-ului, magaziner — parcă azi, cel care a căzut lăsînd loc «dușmanului» să se înalțe?

Emanoil Petruț aduce pe ecran monumentalitatea prăbușirii. Pe obrazul lui, barba crește ca mușchiul pe copacii bătrîni, ochii i se tulbură ca iazurile sub ploaie, vocea scade, se îngroașă ca un muget al furtunii, dar omul acesta pe care firea lui și viața, și timpurile l-au bătut, refuză să se tîrască. Căderea lui e demnă, slăbiciunile lui omenești, bețiile lui privesc înapoi, cu mîhnire. Pe Clejan-Petruț, căderea l-a înălțat, suferințele l-au umanizat, greșelile l-au înnobilat. Poate că acest Clejan e, în felul lui, cel mai eroic dintre eroii lui Petruț. Cel mai puțin retoric. Cel mai adînc. Și mai ales, cel mai **dramatic.** Și nu în scena melodramatică stropită cu lacrimi a împăcării Montague-ilor și a Capuleț-ilor, la patul de suferință al miresei infirme, și poate nici în scenele de înfruntare cu Barta ori cu fiul său, ci în scena marei izbucniri, a vendettei, a alungării din casă a viitoarei nore. Toată amărăciunea adunată în suflet, toată umilința eșecului, toată disperarea singurătății țîșnesc — ca o apă neagră, otrăvită — și se revarsă asupra sărmanei fete... A fost singurul moment în care copacul n-a știut să moară în picioare. Singurul moment în care eroul prăbușit nu a mai știut să se scoale, nu a mai avut putere să se scoale, cînd a fost om — slab, sfîșiat, rău, mărunt. A fost poate în acest Clejan, cel mai statuar Petruț pe care l-am văzut, cel mai răvășitor, pentru că, de ce să nu recunoaștem, și slăbiciunile omenești au splendida și monumentala lor mizerie.

Arta de a juca «tăcerile»

O actriță de care filmul nostru are mereu nevoie
(Irina Petrescu)

Mă întreb cine m-ar putea contrazice, mă întreb de altfel și de ce o mai spun (dar de cîte ori ne face plăcere să ne auzim repetînd, cu rost, totuși, lucruri pe care le știm pe de rost!), iată deci că o spun iar: Irina Petrescu a dat strălucire multor personaje din filmele noastre, Irina Petrescu este făcută pentru marile roluri ale ecranului, ea este... dar noi știm demult cum este, știu și scenariștii care-și scriu eroinele pentru ea, știu și regizorii care o solicită, știm cu toții, și de bună seamă o știe și actrița însăși...

Asta nu înseamnă că nu este chemată și că ea nu acceptă și că noi înșine nu ne bucurăm de apariția ei într-un rol de un suav livresc, de un decorativism delicat și liric, de un convenționalism intelectualist care ne place, deși-i simțim perfect convenția și confecția, asta nu înseamnă că nu am regăsit-o adesea pe Irina Petrescu a noastră cea adevărată, cea cu tăceri dramatice și trăiri sublimate, în personajul de un tandru mister al violonistei din «Stejar, extremă urgență». Actrița a acceptat cu înțelepciune filmările care o învăluiau, ca în «Anul trecut la Marienbad», într-un halo ireal, de vis și zbateri subînțelese, a acceptat reflectoarele care o transformau pe ecran într-o strălucire de feerie ce plutea printre văluri, șaluri și trandafiri, ținîndu-și în mînă, ca într-o prelungire a mîinii, vioara ce-i materializa în sunete sensibilitatea și trecînd demn prin marea încercare a strivirii, la Gestapo, a degetelor, deci a artei ei, pentru că numai tăcerea proba credința în cauza și demnitatea omenească.

Irina Petrescu aduce, într-un film dens, de acțiune, de mister și suspense, dar și de realism eroic, dar și de adevăr istoric, ea aduce acea delicată fluturare a feminității grațioase, a spiritualității nesofisticate, acea undă de poezie, fie ea și tristă și neverosimilă, de care viața (și filmul!) are nevoie ca să reziste tocmai la încordările vieții și la convențiile peliculelor...

Singurătate în doi (Gina Patrichi și George Motoi)

Cu căldură despre «răceală»

Gina Patrichi trebuie să fie o Hanna care spală cu pedanterie igienică, cu bunăvoință marțială și cu șampon străin o veche strachină din pământ, din pământul țării în care Andrei, soțul ei, s-a întors pentru a rămîne pentru totdeauna. Hanna Ginei Patrichi trebuia să fie o femeie de afaceri care împletește, profitabil, călătoria nostalgică a soțului cu interesele ei sănătos comerciale, care știe cînd să zîmbească, cum să tacă și în ce anume fel să-și convingă partenerii, ea trebuie să fie partenera aleasă de arhitectul Andrei într-o societate de consum, pentru a trăi împreună, steril și confortabil, în societatea de consum. Gina Patrichi a trecut dincolo de personajul scris pentru film, l-a luat de mînă și l-a tras în lumea ei, în lumea simțirilor răvășitoare, a pasiunilor, a trăirilor totale. Tot ce era rece, calculat, înghețat,în alcătuirea acestui personaj, tot ce era străin lumii lui Andrei, lumii lui de gînduri, de simțăminte, de iubire pentru pămîntul natal și chiar pentru ceramica coaptă din pămîntul natal, tot, sau aproape tot, din ceea ce trebuia să ne țină departe de ea, a fost mistuit de forța pasională a acestei actrițe. Vrem, nu vrem, a vrut sau nu filmul, noi am crezut în iubirea ei adevărată pentru Andrei, în neliniștea, în durerea cu care se desparte de el, cu care a acceptat să fie părăsită fără a ști de ce, sau poate presimțind totuși **de ce.** La incandescența trăirilor Ginei Patrichi nu poate rezista nici personajul cel mai bine gîndit în paginile scenariului, el trebuie să ridice brațele și să se predea, el trebuie să-i accepte voința. Și nu face rău: adevărul e aproape întotdeauna de partea marei arte a Ginei Patrichi. S-a văzut lucrul acesta, fără putință de tăgadă, și în «Trecătoarele iubiri».

În căutarea anilor pierduți

Nu e un om tînăr, e condamnat la moarte și știe că nimic și nimeni nu-l poate grația de la această sentință semnată definitiv de boală. Certitudinea e mai cumplită, totuși, decît nesiguranța,

George Motoi a ales, pentru arhitectul său din «Trecătoarele iubiri», nostalgia calmă și lucidă. A ales meditația însingurată, a ales seninătatea întoarcerii la sursă. A ales rememorarea lentă a iubirilor: a trecătoarelor iubiri, a greșelilor iubirii, dar mai ales a marei, a unicei iubiri — cea pentru pămîntul, pentru aerul și apele țării. Tot filmul — sau aproape tot filmul Malvinei Urșianu, este văzut prin acești ochi grei și încercănați ai lui George Motoi, care privesc parcă de pe acum de dincolo, cu o anume detașare, dar și cu o căldură omenească din care patima se șterge cu încetul. Din cînd în cînd, chipul său pe care se vestesc umbrele morții, se animă, ochii i se aprind, cu urme de lăcomie, cînd își regăsește orașul, vitrinele, luminile nopții, ochii se înrourează atunci cînd privirea îi mîngîie colinele natale, femeile pămîntului, iubiri de ieri sau tresăriri sentimentale de azi, din cînd în cînd uită, vrea să uite că s-a semnat ultima filă a vieții lui. Și atunci o reîntîlnește pe Lena, pătimaș pentru o clipă, trăind de fapt ieri-ul mai intens decît clipa de azi, și atunci se lasă înfiorat de ipostaza cea mai tînără a Anelor vieții sale. Dar pînă la urmă, totul se petrece dincolo, parcă dincolo de viață și de moarte, într-un ținut al înțelepciunii veșnice, care începe și se sfîrșește cu acceptarea ideii că totul are un început și un sfîrșit. George Motoi a știut să dea viață **începutului morții.** Ceea ce e mai greu chiar decît a muri de-abinelea, așa mi se pare...

Știe că știe, poate ce știe!

Așadar, taior de gabardină gri, cu tăietură sever bărbătească și cravată din pînză de steag roșu prinsă, festiv, la gît, în chip de podoabă de bal. Așadar, asprime voită, priviri grav-principiale, cuvinte învățate din articolele de fond, «te recunoscusem, tovarășe, dar ți-am răspuns pentru că nu știam cum ai evoluat politic» — servită drept replică unei nevinovate abordări în tren, așadar, discurs înflăcărat net despre «munca culturală de masă care trebuie să împletească în mod just utilul cu plăcutul» — ținut în timp ce se spălau podelele căminului cultural. ...Dar și dulce candoare feminină, dar și spaimă de adolescentă în fața străzilor întunecate și pustii, dar și vibrație sentimentală, dar și explozie vitează de mînie în fața mitralierelor asasinilor legionari. Mă întreb cine, în afara Marianei Mihuț, ar fi putut împleti cu atîta farmec insolit, și cu atîta convingere, din naivitate și fanatism, un anume tip de activistă U.T.M. din anii '46, cine ar fi colorat-o în tonuri atît de contrastante dar și armonioase, cine ar fi trăit-o cu atîta pură sinceritate, cine în afara acestei actrite atît de speciale, atît de ea însăși, atît de neobișnuite, încît cineaștii o văd rar și greu în filmele lor, încît noi, spectatorii, avem rar parte să o întîlnim pe ecrane. Mariana Mihuț are temperament de femeie îndărătnică și alintări de colombină, are profil amenințător de pasăre și rotunjimi dulci de «boule de suif», Mariana Mihuț poate fi nevasta meșterului Manole și personaj din Tudor Mușatescu, Mariana Mihuț poate fi convingător și memorabil orice, cu o condiție totuși: să se găsească un regizor de adîncimea și cutezanța lui Manole Marcus, un scenariu de valoarea celor semnate de Titus Popovici, un personaj ca această Silvie minunată și dogmatică din «Capcana» dar, zic eu, pot foarte bine să se găsească și alți regizori și alți scenariști și alte personaje, oricît de altfel unele și unii de alții, pentru că abia atunci Mariana Mihuț ne-ar arăta ea ce știe și ce poate. Și știe! Și poate!

De profesie: actor de film

Personajele s-au suprapus pînă la identificare, personajele — adică polițistul Mihai Roman și actorul Ilarion Ciobanu — căci cine ar putea contesta? — acesta din urmă este el însuși un personaj care se plimbă dintr-un film în altul, se plimbă pe el, durul uman, pe el, justițiarul cu chip de piatră cioplit fără grija finețurilor, pe el, bărbatul tăcerilor amenințătoare și al pumnului care nimerește fără greș. Ei bine, da, așa îl vrem toți — cei ce văd filmele și cei ce le fac — îl vrem pe Ilarion Ciobanu în rolul lui Ilarion Ciobanu, nu ne supără dacă pe generic personajul poartă alt nume, noi știm bine despre cine e, de fapt, vorba.

Dar iată că, în «Capcana», personajul-actor se dezminte, dar poate mai curînd se împlinește, se duce la capăt tocmai contrazicîndu-se. Aici, în final de dramatică aventură a istoriei și la capăt de serial cinematografic, Roman-Ciobanu, își iese din sine. La propriu, mai întîi. În momentul de furie izbăvitoare, cînd comisarul comunist pornește singur marea vendettă împotriva ucigașilor legionari, Roman-Ciobanu începe prin a-și scoate cu gesturi grele, încete, pălăria, cravata, vesta, toate acele haine solemne, care păreau că i-au reținut pînă atunci, precum o zală metalică, fierbințeala-i vindicativ vulcanică, hainele oficiale care-l investiseră cu reținutul comportament al legalității, pe el, comunistul care voia să facă dreptate păstrîndu-și «mîinile curate». Atunci, în momentul în care își suflecă mînecile cămășii, cu acel gest grav și fundamental al punerii la treabă, Roman-Ciobanu, durul cu sufletul închis sub lacăt și cu degetele strînse pumn pentru a refuza arma, încetează a mai fi el însuși. Devine mit. Devine legendă. E cavalerul fără teamă și reproș peste care moartea alunecă fără a-l atinge. E Ruy Blas agățat de turturii de cristal ai candelabrelor-berbece. E Pardaillan care nimerește toate țintele și nu e țintit de nimeni. Naivitățile filmului îl servesc, punctele obscure ale acțiunii îl avantajează, «misterele» suspensului îl înalță. Fără a ne da seama cum, și nici cînd, și nici de unde, în ce fel, El, de astă dată, un El de baladă, un El haiduc, învinge răul și-i strivește pe răi. Iar noi semnăm în alb pentru el, noi vrem eroul, noi acceptăm realitatea convertită în basm. Căci eroii de basm nu mor niciodată.

Doi ași în profesie
(Mariana Mihuț și Ilarion Ciobanu)

Haz de necaz, (Sebastian Papaiani)

Papaiani al nostru

Nu-i nimic, se mai întîmplă, nu-i cel mai grav lucru cu putință, nu copiii cei mai așteptați sînt totdeauna cei mai reușiți, nu întîlnirile cele mai rîvnite sînt și cele de răscruce. Sebastian Papaiani l-a așteptat pe Păcală, l-a visat, l-a pregătit l-a pritocit, l-a trăit (el și regizorul Geo Saizescu), cu mult înainte de a se naște, de-alungul lunilor, de-alungul anilor. Așteptarea fericirii e mai intensă ca fericirea însăși, așa că, într-un fel, nu a mai contat foarte mult că filmul «Păcală» nu ne-a fericit pe toți, că pe mulți i-a derutat amestecul chinuit de baladă și snoavă, de basm și realism frust, nu a contat dezamăgirea și nu numai pentru că filmul a făcut totuși — în dorul comediei și al snoavei populare — cozi la casele de bilete; ci pentru că Sebastian Papaiani a fost și a rămas Sebastian Papaiani, chiar și în itarii și umorul unui Păcală incert. A rămas acel personaj al tristei comedii — care se dorește. A rămas cu acel amărui haz de necaz al personajelor sale știute, cu candoarea sa ușor stingheră, cu lirismul strecurat, discret, ici-colo, printre gaguri, printre poante, cu farmecul lui special. Da, Papaiani se dorește un personaj tragi-comic, cavaler al tristei figuri și a încercat, din cînd în cînd, în mijlocul proverbelor dur vizualizate, a snoavelor celor mai aidoma transcrise cinematografic, să iște în jurul lui și aburi de poezie, și haz popular, dar și acea tristețe comică, acea înțelepciune bătrînă a rîsului care explică și-l justifică, și-l ține mereu tînăr pe Păcală al nostru. Pe Papaiani al nostru.

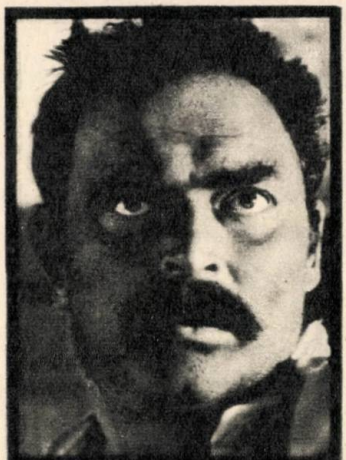
De la Anița, mai departe...

Destinul cinematografic al Margăi Bargu părea că se numește, în primul și în ultimul rînd, Anița; el a însemnat ani și serii filmice de-a rîndul, frumusețe sălbatică, patimă mistuitoare, cavalcade în noapte (dar puteau fi și în zori!), fapte justițiar-haiducești puse la cale în alcovuri și voaluri orientale, priviri amețitoare — de-adevăratelea sau prefăcute — strecurate printre liniile de foc ai ochilor, îmbrățișări lungi, lungi, înainte de despărțire, între care interveneau aruncările grăbite în șa.

Destinul actoricesc al Margăi Barbu, părea definitiv marcat de temperamentul ei ce dă mereu în clocot, de frumusețea agresivă și de prezența ei provocatoare. Marga Barbu nu se putea salva din transa aceasta de sensualitate pe care o iscă în jurul ei, ea își purta, demn, consecvent, elegant, crucea ei de «femeie fatală», fără a și-o putea lepăda de pe umeri, pentru că așa o voia și filmul.

În «Tatăl risipitor», sigur, întîi și-ntîi, «cauți femeia», forță malefică, emanînd o fascinație a răului și încăpățînare frenetică de a se opune — tot în șa! — mersului revoluției, întîi și-ntîi te izbești — nu se putea altfel — de natura pătimașă, de exploziile vitale ale actriței, Dar moșierița Margăi Barbu are chipul marcat de loviturile istoriei, umbrele pe care operatorul i le-a pus (uneori excesive și crude) pe obraz sînt ieșite din crepusculul clasei ei sociale, frumusețea ei provocatoare a fost premeditat ocolită, izbucnirile de patimă erau ultimele răbufniri, erau expresia nevoii de a se agața de viață cînd aceasta i se clătina sub picioare. Această moșierită, inutil risipitoare de farmec și împotriviri la mersul istoriei, ridică totuși un colț din cortina de prejudecăți care acoperă talentul actriței și clatină ușor automatismele, fixațiile de distribuție ale cineaștilor, lăsînd să se vadă acea Marga Barbu pe care o știm unii dintre noi (și care-i contrazice toate rolurile, și chiar înfățișarea): o inteligență cultivată, o intelectualitate fină, întreținută cu sîrg, o fire generoasă, caldă, simplă.

Sub semnul generozității (Marga Barbu)



Cu talent și folos, în mai toate filmele noastre (Mircea Albulescu)

Așteptînd cu hărnicie

De la «Puterea și Adevărul» nu mai avea nimeni nici o îndoială. De la acea apariție monumentală, de la acea statuie încălzită totuși pe dinăuntru de simțăminte omenești — de la acel om al puterii care avea mîndria și demnitatea de a nu-și ascunde fisurile și de a accepta adevărurile, de la acel Stoian, am știut cu toții: Mircea Albulescu e interpretul marilor bărbați. De atunci, actorul așteaptă din nou marele rol. Nu contează dacă așteaptă cu calm sau cu nerăbdare mînioasă, contează doar că-l așteaptă cu hărnicie. Fără a sta cu mîinile la piept. Muncind. Filmînd. Postsincronizînd. Acceptînd și roluri mai puțin memorabile. Unele semănînd chiar, într-un fel, între ele, dar Albulescu muncind, așa cum știe el, înverșunat, tenace, încăpățînat, inspirat, elaborat, ambițios — să le distanțeze cît se poate unul de celălalt. Între «Capcana» lui Manole Marcus (din nou Manole Marcus, care e suficient să-l atingă cu aripa unui scenariu ca să stîrnească în Albulescu toți pegașii lui putere!) și «Tatăl risipitor» al lui Adrian Petringenaru, între primarul comunist spînzurat de lepădăturile legionare și ceferistul comunist care organizează instaurarea primarului muncitor în satul lui Oaie, încă apăsat de moșieri și jandarmi, între cei doi eroi deosebirile nu sînt fundamentale. Tipul e același, mai eroic poate în «Capcana» din cauza situației-limită, dar mereu puternic, mereu credincios pînă la jertfă cauzei lumii noi, mereu îndrăznet, mereu hotărît. Un cavaler fără teamă și reproș al vremurilor noi. Cu ochelari de sîrmă și o urmă de zîmbet malițios în «Tatăl risipitor». Cu trufie demnă de țăran sigur de pămîntul pe care calcă și de dreptatea lui în «Capcana». Dar între timp a fost și inginerul Obreja din «Trei scrisori secrete», acel altfel inginer Obreja, acel vanitos și plin de sine Obreja, care a dovedit că într-adevăr Mircea Albulescu e cel care «are întotdeauna dreptate».

Tăcerea mai mult decît vorbele

Pe Elisabeta Jar-Rozorea am descoperit-o toți, atunci, prima dată, în nu mai știu care din seriile «Haiducilor», poate chiar prima; ființa trufașă, aspră, de o distincție uscată, emanînd o fascinație ciudată, siluetă de epocă, cu ochi de otravă verde și tăceri de gheață dar care ascundeau, undeva, departe, în adîncimi, un foc gata să mistuie totul, o patimă bolnavă, o spaimă, un fior de moarte. Și iat-o, revenind din ani, din anii studenției ei, de-atunci, din rădvanele atacate de haiduci, dintre malacovuri și voaluri orientale, iat-o azi într-o poveste de azi, jucînd — ca la Institut, unde și doica Julietei și coana Chirița nu au mult peste 20 de ani — jucînd rolul mamei Anei Szeles, în «De bună voie și nesilit de nimeni». O mamă pe care machiorii nu s-au chinuit prea mult să o picteze cu riduri și cu umbre sub ochi, și nu pentru că actrița le-ar fi adus cumva cu sine, și nu pentru că mama trebuia neapărat să fie o mamă tînără, ci pentru că, pur și simplu, nu era nevoie de ele, nu ele interesau.

Elisabeta Jar-Rozorea și-ar fi putut construi rolul chiar și fără broboada de țărancă pe cap, chiar și fără fusta-i încrețită și fără șorțul de gospodină legat în față. Numai din gesturile mărunte și liniștite, cu care se mișca în jurul mesei, dîndu-i bărbatului de mîncare. Numai din felul în care își prinde la piept, nu a odihnă, ci a supunere, mîinile ei muncite. Numai din tăcerile apăsătoare cu care își asculta, dar mai ales cu care își condamna bărbatul. Numai din durerea care îi încărca ochii și inima — sfîșiată între dragostea de mamă și ascultarea datorată bărbatului. Numai din trăirea adîncă, adevărată, a acestei supuneri nesupuse, a acestei înțelegeri maternele care nu excludea și reprosul, numai din suferința veche și mereu nouă a mamei personaj nobil chiar și cînd sosește dintr-o melo-love-story. Elisabeta Jar-Rozorea a adus în melodramă fiorul tragicului, ea a scos personajul din proza stinsă a banalului și i-a dăruit dimensiuni simbolice. E ceva.

Un anumit fior tragic (Elisabeta Jar)

La vîrsta tuturor posibilităților
(Silvia Popovici)

Nu, actorii nu trăiesc doar o zi

Nu, Silvia Popovici n-are dreptate, în temerile, în spaimele și în îndoielile ei; actorii nu trăiesc doar o zi, nu ei sînt fluturii care se nasc azi și mor la noapte, iar gloria lor nu trebuie iertată — de vanitosi — pentru că s-ar stinge o dată cu amurgul, ci păstrată undeva, adînc, în memoria noastră afectivă, alături de un alt sentiment omenesc demn, care se numește recunoștință și pe care îl datorăm, știm bine, actorilor.

Nu, Silvia Popovici n-are dreptate, actorul (cu har!) poate trece calm și frumos prin toate vîrstele vieții și prin toate anotimpurile rolurilor, Silvia Popovici a ajuns, în filmele Malvinei Urșianu, la acea splendidă și neliniștitoare vîrstă la care maturizarea spirituală dă noi dimensiuni și profunzimi trăirii artistice. Silvia Popovici a ajuns la inginera Lena, femeie a cărei imensă slăbiciune și sursă de nefericire este tocmai forța și independența ei spirituală, în acel moment al evoluției actoricești în care un rol se poate construi solid din tăceri, din stări contradictorii, din neliniști și în care actorul nu mai are dreptul să apeleze decît la tensiunea sa interioară. Lena nu are nimic din feminitatea alintată și slabă, Lena nu cere protecție, Lena construiește, decide, comandă. Lena privește în jur și-și găsește cu greu echivalentul masculin și de aici tristețea și neîmplinirea și ratarea ei sentimentală, de aici mereu nostalgica revenire la acea iubire imposibilă și pierdută pentru Andrei, cel întors acasă să moară în iarba și țărîna țării. Lena ar părea uscată, ciudată și dură în relațiile cu cumsecadele ei soț, Lena ne-ar părea de neînțeles chiar și în relațiile ei cu Andrei, dacă Silvia Popovici nu s-ar fi îndreptat spre ea și nu și-ar fi asumat-o cu acea delicatețe și grație a simțirii, cu acea spiritualitate, nestăvilită, cu acea distincție a trăirii pe care i-o știm dintotdeauna. Datorită Silviei Popovici, Lena ne-a fost restituită în ipostaza ei cea mai umană, cea mai vibrantă, cea mai apropiată și, poate, cea care ne face să înțelegem cel mai bine sîmburele dramatic al emancipării feminine.

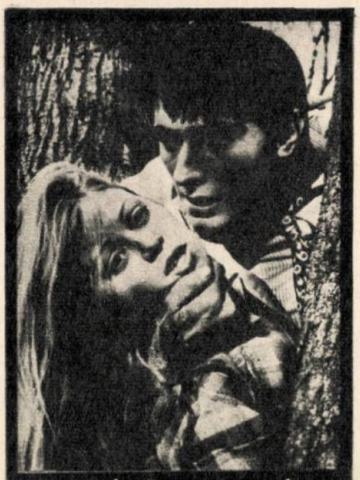
Să-i dăm prilejul...

Gheorghe Cozorici urma să stea, față în față cu istoria. Gheorghe Cozorici trebuia să înfrunte timpul, legenda și chiar propriile noastre imagini construite în orele școlare de istorie, despre acest erou al epopeii luptei românești pentru independență. Gheorghe Cozorici trebuia să treacă prin vitejia și parfumul inegalabil al paginilor sadoveniene și să ni-l restituie pe acel Ștefan cel Mare. Gheorghe Cozorici trebuia să reziste confruntării cu celălalt Ștefan monumental — cel creat la Național de marele George Calboreanu.

În această cu adevărat crîncenă bătălie artistică desfășurată pe teritoriile «Fraților Jderi», Gheorghe Cozorici avea nevoie de aliați, de aliați calificați în luptele cinematografice. Gheorghe Cozorici avea nevoie de scenariu, de comunicare lăuntrică, de fior istoric și nu numai de blana de hermină și nu numai de pletele de epocă. Gheorghe Cozorici a rămas însă prea adesea singur în fața istoriei, a eroului și a camerelor de luat vederi, singur printre decorurile fastuoase și bătăliile spectaculoase, singur cu harul său, cu forța sa creatoare, singur sau, de fapt, singuri, el și ceilalți mari actori ai noștri, striviți de dificultatea trecerii din legendă pe peliculă, striviți poate de un gînd regizoral ce nu putuse zbura spre înălțimile trecutului și ale marii noastre literaturi. Singur și, totuși, Gheorghe Cozorici ne-a dovedit nu o dată ce mare actor e, ce mare actor poate fi cînd i se oferă momentul... Și prilejul!

Prea adesea singur...
(Gheorghe Cozorici)

După o absență îndelungată



O surprinzătoare revenire. Dar de ce surprinzătoare? (Ana Szeles)

Cînd nu mai credeam și priveam nostalgic la ingenuele noastre de ieri, la datele de pe buletin, la fotografiile lor mai vechi cu durerea pe care ți-o dă orice semn al trecerii timpului, cînd aproape nu mai așteptam, exact atunci cînd ne obosise memoria și răbdarea, atunci a sosit o Ana Szeles, «de bună voie și nesilită de nimeni», după șase ani de absență, a venit și ne-a spus, gracilă, sfioasă și modestă ca întotdeauna: «iată-mă, exist, exist încă». A sosit trasă de mînă de rolul scris special pentru ea de către Domokos Geza și de o regizoare debutantă, Maria Callas-Dinescu, care a avut juvenila îndrăzneală de a-i reîmpleti Anei Szeles cosițele aurii, de a-i pune ghiozdan în brațe și șosete trei sferturi în picioare, de a-i filma odată, de două ori, de nouă ori în gros-plan privirea de un albastru candid și tenul de o frăgezime adolescentină; a sosit, Julietă transilvăneană, cu bacalaureat, tată președinte de ceapeu și iubit, șofer pe camion, a sosit sfîșiată de o iubire imposibilă, de o ură ireconciliabilă între Capuleții Barta și Montague-ii Clejan, a sosit pe căi de melodramă cinstită și frumoasă (așa cum sincer melodramatică poate fi uneori numai viața), a venit și ne-a spus în față — fără vorbe, e drept — cam așa ceva: «nu vă speriați de trecerea timpului, timpul nu ne e întotdeauna dușman. Nu vă lăsați bîntuiți de uitare, noi trăim, noi existăm în artă și prin artă, chiar și atunci cînd nu ne întîlnim o vreme. Timpul ne poate fi și ne este prieten, atunci cînd ne adîncește sensibilitatea, putința de înțelegere și capacitatea de intrare în fața durerilor lumii și a dramelor omului». Nu vă speriați de travestiurile în fetiță ale actrițelor trecute de 30 de ani, există ochi pe care anii nu-i întunecă, tenuri pe care vremea nu le ofilește neapărat, există trăiri sufletești pe care anotimpurile vieții nu le usucă. Există Juliete care știu să aștepte și să treacă cu calm, cu talent, cu răbdare prin vîrsta Stelei fără nume, a Pescărușului și a Norei.

Actorul care poate orice

Nimic din ce-i comic (sau tragic) nu-i este străin (Toma Caragiu)

Mă întreb dacă pe Toma Caragiu l-ar măguli exclamațiile de surpriză, ah-urile uluite și semnele entuziaste de punctuație puse la capătul unor fraze precum «Caragiu — un tragic! Cine ar fi crezut?» sau «Adios, haz, bonjour tristețe caragiană» sau «Un Caragiu de esență Lear-iană!»

Ei bine nu, nu exclamăm, nu ne uimim, nu-l «redescoperim» pe Caragiu, ne vine să credem ochilor, ne suspendăm, pentru o vreme, setea de fantasticul său umor și îl luăm așa cum e, așa cum e Oaie, «Tatăl risipitor» al lui Eugen Barbu și Adrian Petringenaru, tatăl căruia i se risipesc fiii sub pămîntul țării, pentru ca, de aici și poate din ei, să pornească sevele tari ale unei vieți noi. Știam. Știam că Toma Caragiu, această izbucnire unică de vitalitate artistică, acest talent exploziv și masiv, poate orice. Poate face credibil orice personaj, te poate lua după el oriunde, îl crezi și mergi cu ochii legați chiar și în bătătura săracă a casei lui Oaie, unde cioplește țăruși și-și primește, de pe front, pe feciorul Gheorghe Dinică, șontăcăind cu piciorul lui de lemn, și-l primește pe fiul Florin Zamfirescu, ceferist care zguduie — cu convingerile sale comuniste și cu nevasta lui țigancă — toate prejudecățile țărănești ale casei, și-l primește și pe fiul Radu Iţcus, ibovnicul mușteresei, dar și denunțătorul ei, îi primește, iar apoi îi pierde prin moarte pe doi din ei. Toma Caragiu n-are timp să-și și să ne descrețească fruntea și sufletul în acea oră și jumătate în care e Oaie. Își așteaptă întîi, apăsat de griji, feciorii de pe front, luptă să-i întoarcă cu fața de la revoluție spre vechiul, știut de el «drum drept» al țăranului, încearcă să-și smulgă feciorii din primejdiile războiului și conflictelor cu boierii, cu patimile lor omenești... Încearcă, luptă, se zbate, dar mereu și întotdeauna pierde. Pleoapele îi apasă tot mai greu ochii încărcați de durere, în privirea lui se simte cenușa înfrîngerii, dar nici o clipă Oaie nu pleacă fruntea. Pleacă el, se duce, intră vindicativ prin ușa conacului, prin una, două, douăzeci de uși, mereu aceleași, pe care viața însăși le deschide furiei lui justițiare. Dar rămînem noi pînă la urmă cu privirile înghețate, în ochii îngreuiați de mînie, de tristețe adîncă, dar și de înțelepciune ai lui Oaie. Iar ochii aceștia sînt ai lui Toma Caragiu. Iar durerea noastră a fost răscolită de tragicul Toma Caragiu. Iar noi îi sîntem recunoscători nu numai pentru că, de obicei, stîrnește în noi pofta de veselie, ci și pentru că de astădată a răsădit în suflete o anume tristețe înțeleaptă. Într-adevăr, sînt mulți care nu ar fi putut s-o creadă...

Portrete de Sanda FAUR

Estetica dar și etica

Dragostea, dincolo de «trecătoarele iubiri»

Seriozitatea temă de poveste

Cinema

Tare curios acest cuvînt, tare curios acest fenomen care se cheamă **seriozitate.** Dicționarele nu-l definesc, ci doar îi semnalează noțiunile opuse (superficialitate, luare în glumă) sau niște foarte aproximative sinonime (conștiinciozitate, severitate, solemnitate, gravitate, temeinicie, autenticitate, onestitate, profunzime). Dacă dicționarele nu definesc cuvîntul, apoi cînd e vorba de contrariul său, de cuvîntul **neseriozitate,** pe acesta nici măcar nu-l acceptă în limbă.

Dragoste, numele tău poate fi și seriozitate

Bună ziua, tristețe

În viața de toate zilele, adesea confundăm seriozitatea cu mimica ei exterioară, cu aerele grave, gesturile scrobite, căutăturile severe sau solemne. Dar artele știu, uneori, să descurce problemele de psihologie mai bine decît studiile psihologice. Astfel, două femei, două artiste, una scriitoare (Françoise Sagan), alta actriță (Ingrid Bergman) aveau să se